

Treball de Fi de Grau

Títol

LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL
EN LA OBRA DE AGNÈS VARDA

Autoria

BELÉN MENA CASTELLANOS

Professorat tutor

JOAQUIM PUIG GONZÁLEZ

Grau

Comunicació Audiovisual	X
Periodisme	
Publicitat i Relacions Públiques	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

19/06/2020

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau: LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL EN LA OBRA DE AGNÈS VARDA

Català:	LA REPRESENTACIÓ D'ALLÒ REAL EN L'OBRA D'AGNÈS VARDA			
Castellà:	LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL EN LA OBRA DE AGNÈS VARDA			
Anglès:	THE REPRESENTATION OF REALITY IN AGNÈS VARDA'S WORK			
Autoria:	BELÉN MENA CASTELLANOS			
Professorat tutor:	JOAQUIM PUIG GONZÁLEZ			
Curs:	2019/20	Grau:	Comunicació Audiovisual	X
			Periodisme	
			Publicitat i Relacions Públiques	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	AGNÈS VARDA, DIRECTORA, DOCUMENTAL, REALITAT, NOUVELLE VAGUE
Castellà:	AGNÈS VARDA, DIRECTORA, DOCUMENTAL, REALIDAD, NOUVELLE VAGUE
Anglès:	AGNÈS VARDA, DIRECTOR, DOCUMENTARY, REALITY, NOUVELLE VAGUE

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Aquest Treball de Fi de Grau ha tingut com a objectiu analitzar l'obra documental d'Agnès Varda, directora de cinema i icona del moviment cinematogràfic de la Nouvelle Vague, realitzant un estudi exhaustiu d'aquesta des-del punt de vista filmic i narratiu, per tal de comprendre quins són els patrons seguits per la directora per a representar allò real, a més de les seves motivacions com a artista i la seva evolució i influències al llarg dels anys.
Castellà:	Este Trabajo de Fin de Grado ha tenido como objetivo analizar la obra documental de Agnès Varda, directora de cine e icono del movimiento cinematográfico de la Nouvelle Vague, realizando un estudio exhaustivo de esta desde el punto de vista fílmico y narrativo, para así comprender cuáles son los patrones seguidos por la directora para representar lo real, además de sus motivaciones como artista y su evolución e influencias a lo largo de los años.
Anglès:	This Final Project had as an objective to make a research of the documentary work of Agnès Varda, cinema director and icon of the Nouvelle Vague film movement, focusing on this one from a filmic and narrative perspective, to understand which are the patterns followed by the director to represent reality, her motivations as an artist and her evolution and influences throughout the years.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Marco teórico.....	2
2.1. Hipótesis.....	
3. Cuerpo del trabajo.....	3
3.1. Introducción: Agnès Varda.....	3
3.2. El poder de la imagen en la obra de Varda.....	5
3.2.1. <i>Obra fotográfica y evolución al cine</i>	
3.3. ‘Cinècriture’.....	7
3.4. Ficción y no ficción en la obra de Varda.....	10
3.5. Gente y lugares.....	12
3.6. Representación del tiempo.....	17
3.6.1. <i>Recuerdos, tiempo y memoria</i>	
3.7. La intersubjetividad de la directora.....	20
3.7.1. <i>Ciné Tamaris</i>	20
3.7.2. <i>¿Aparición planeada o improvisada?</i>	21
3.7.3. <i>El papel de Varda en la producción de sus obras</i>	23
3.7.4. <i>Percepción y relación de los elementos</i>	25
3.8. Simbolismo y elementos no visuales.....	26
3.8.1. <i>Inserción de imágenes y objetos-metáfora</i>	26
3.8.2. <i>Simbolismo y recursos técnicos</i>	29
3.9. Varda y la representación de la mujer: Retrato del género femenino.....	34
3.10. Análisis de la filmografía: Obra documental de Agnès Varda.....	38
4. Conclusiones.....	54
5. Bibliografía.....	57

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado se investigará sobre la representación de la realidad en la obra de la directora Agnès Varda. Para ello, se realizará un análisis de la obra documental de la directora a lo largo de su carrera y se analizará la misma desde el punto de vista fílmico y narrativo.

La obra de Varda se caracteriza por ser constantemente experimental, pero con una línea que se mantiene firme a lo largo de su carrera: transmitir afecto por aquello que se está mostrando combinando el cine documental de tipo narrativo con la aparición de la directora en momentos clave, algo que dota de subjetividad a sus obras.

A Varda le gustaba filmar aquello que a nadie se le ocurriría filmar, siempre teniendo en cuenta cómo se llevaría a cabo el montaje y con la finalidad de impresionar, cambiar algo en la mente del espectador y mostrar nuevos enfoques. Con la llegada del digital, la directora descubrió una nueva forma de trabajar, con la posibilidad de tener más cercanía con aquellas personas a las que filmaba, sin tener que llevar auestas un gran equipo humano y técnico. Reinventando la idea del cine, todas sus creaciones documentales tienen un trasfondo, siempre quieren decir algo más de lo que se ve en la pantalla, de la misma forma que hacía cuando recién comenzaba su carrera como fotógrafa en la década de los 50 del siglo XX.

2. MARCO TEÓRICO

En una obra tan extensa como es la de la directora Agnès Varda, nos podemos plantear muchas preguntas para llegar a comprender su evolución como artista y las influencias que tuvo a lo largo de su vida.

Puesto que Varda concebía el cine y la fotografía como artes que siempre quieren decir algo más de lo que parece a simple vista, en este trabajo se realizará una investigación desde el punto de vista técnico y narrativo para poder llegar a comprender por completo el trasfondo de su obra, y no sólo aquello que, como espectadores, percibimos a primera vista.

2.1. HIPÓTESIS

- La intersubjetividad de Varda en sus documentales tiene la finalidad de, además de documentar, ser un autorretrato identitario
- Varda hace uso del montaje audiovisual como herramienta para transmitir lo que pretende en cada momento (esto dependerá de cada obra y la finalidad con la que se realiza)
- Varda tiene como finalidad reflejar la etnografía de ciertos lugares utilizando elementos de la metaficción
- Aunque se la clasifica como directora de la Nouvelle Vague, Varda ha evolucionado por completo a lo largo de los años y adaptado nuevos estilos en su obra
- Se puede considerar la obra de Agnès Varda como definitivamente innovadora y podemos afirmar que constituyó una reinención en el ámbito del cine documental

3. CUERPO DEL TRABAJO

3.1. INTRODUCCIÓN. AGNÈS VARDA

Agnès Varda nació en 1928 bajo el nombre de Arlette Varda en el municipio de Ixelles, en Bruselas, Bélgica. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Varda se trasladó con sus padres y sus cuatro hermanos a Sète, lugar de nacimiento de su madre, donde la familia vivía en un barco. Varda acudió al Lycée et Collège Victor-Duruy y posteriormente se graduó en literatura y psicología por la Sorbonne (Universidad de París), lo que la obligó a dejar Sète.

Durante los años transcurridos en París, Varda estudió también Historia del Arte en la École du Louvre, pero finalmente cambió el rumbo de sus estudios y acabó estudiando fotografía en la École Nationale de la Cinématographie et la Photographie Vaugirard. Fue en esta época cuando Varda descubrió la capital, los círculos artísticos alrededor de la pintura, el teatro y la fotografía, y comenzó a ganarse la vida fotografiando familias y bodas, aunque pronto enfocó su carrera hacia una vertiente más artística y comenzó a buscar un sentido compositivo y un significado a sus fotografías.

En 1951, su amigo de Sète Jean Vilar, director del Théâtre National Populaire entre 1951 y 1963 y creador del Festival d'Avignon, decidió contratar a Varda como fotógrafa oficial. Varda recuerda a Vilar en su filme estrenado en 2008 *Les Plages d'Agnès* y le da una gran importancia a estos años en su recorrido como artista. Varda trabajó en el Théâtre National Populaire durante 10 años, desde 1951 hasta 1961, cuando ya había aumentado su prestigio y le comenzaron a ofrecer trabajos como fotógrafa alrededor de Europa.

Como la directora solía explicar, su paso de la fotografía al cine no fue determinado por profesionales del sector, ni por influencias personales. Varda admite que, en el momento en que realizó su primera película *La Pointe Courte* a los 25 años (llevaba desde los 19

dedicándose a la fotografía), “no había visto ni 25 películas, ni siquiera 10” (Varda y Bastide 1994:22), por lo que sus influencias eran meramente artísticas y literarias. Ya desde sus inicios como fotógrafa se puede observar la importancia que tiene el sujeto en todas sus obras, como estrategia narrativa y simbólica para transmitir ciertos mensajes e impresiones a aquél que lo visiona.

La concepción que tenía Varda de la fotografía, unida a su pasión por experimentar con todos los elementos que encontraba, hizo que se convirtiera en pionera del movimiento de la Nouvelle Vague francesa. Varda siempre había tomado fotografías por su cuenta, y la naturalidad de la imagen, los diálogos realistas y los conflictos personales, unidos a la visión del director como autor con un estilo propio, sin tener que someterse a las reglas impuestas por las escuelas y los géneros cinematográficos, restándole importancia al ‘qué se graba’ y sumándola al ‘cómo se graba’; fue lo que hizo que la directora destacara en el ámbito del cine.

El hecho de que Varda sea apodada ‘la abuela de la Nouvelle Vague’ no es casualidad y esto hace referencia a su primer film *La Pointe Courte*, estrenado en 1955. Varda reconoció en diversas entrevistas que ya había otras mujeres haciendo cine, pero que ella fue quien comenzó a hacer un nuevo estilo que veía el cine como una disciplina que debe comenzar de la nada y tener su propia estructura y forma.

Si bien Varda fue explorando nuevas técnicas a lo largo de los años, nunca dejó de lado su singular estilo caracterizado por la experimentación, tanto en la ficción como en el terreno documental, el cual fue explorando cada vez más con el paso de los años. La directora fue abriéndose camino en el mundo del cine, disciplina que no abandonaría jamás, llegando a contar con una dilatada filmografía que se extiende hasta el mismo año de su fallecimiento en 2019. Varda tenía 90 años y más de cincuenta obras a sus espaldas, testamento de más de seis décadas de una inspiradora y magistral carrera.

3.2. EL PODER DE LA IMAGEN EN LA OBRA DE AGNÈS VARDA

3.2.1. Obra fotográfica y evolución al cine

En las fotografías de Varda, todos los elementos tienen un papel importante, de la misma forma que “en las pinturas del siglo XIV y XV, donde cada detalle tenía un potencial narrativo y una función simbólica” (Smith, 1998:13). No se trata de una estrategia, por lo tanto, meramente estética en cuanto a luz, color o textura, sino algo más profundo. Muchas veces, estos detalles que componen las fotografías no se planean, sino que estaban ahí, nacen de la propia interacción entre los sujetos y elementos de la imagen.

La fotografía tiene mucha importancia en la filmografía de la directora, de hecho se combinan muchas veces fotografías con imágenes en movimiento, y la concepción que existe de los elementos es muy similar, pero siempre con la imagen como protagonista. Para Varda, los sonidos y las palabras son importantes, pero rechaza que el cine tenga la necesidad de depender de palabras para transmitir algo. En sus documentales, todos los elementos sonoros tienen relación con aquello que se está mostrando y nunca ocupan una función meramente estética. La voz en off es una voz literaria, con la que Varda nos transmite a la perfección sus impresiones, dándole al espectador la sensación de estar dentro de la mente de la directora.

Los años de experiencia de Varda como fotógrafa se pueden ver reflejados en su obra filmica, y ella misma admitía que a veces la inspiración le llegaba tras realizar fotografías. De hecho, como ya hemos mencionado, comenzó a hacer películas con la única experiencia de haber hecho fotografías, sin haber estudiado en ninguna escuela de cine ni entender muchos de los aspectos técnicos a tener en cuenta.

Un ejemplo claro de la importancia que tuvieron sus inicios como fotógrafa lo podemos encontrar en *La Pointe Courte*. Esta obra encasillaría a Varda posteriormente como ‘la abuela de la Nouvelle Vague’, y es conveniente señalar algunos apuntes que la directora realizó a lo largo de su carrera acerca de la película.

En el verano de 1954, Varda, que estaba trabajando como fotógrafa en el Théâtre National Populaire, decidió tomarse un descanso y revisar las fotografías que había hecho a varios pescadores de Sète. Esto fue lo que la inspiró para llevar esas fotografías un paso más allá y explicar una historia. Varda quería explicar la historia de los personajes que figuraban en las instantáneas, pero además decidió alternar esta parte documental con la historia de una pareja y sus conversaciones. Así, las imágenes fueron el punto de partida del filme y la trama navega a través de los lugares que se representan en ellas.

Otro ejemplo de esta clara importancia de la fotografía es *L'Opéra-Mouffe*, primer cortometraje de Varda que fue estrenado en 1958, formado por planos cuya composición es claramente fotográfica, reflejando detalles relevantes o expresiones faciales y sin ningún tipo de narración o voz en off que guíe al espectador, ofreciendo así el papel protagonista a las instantáneas. *Salut les Cubains*, estrenado en 1971, es otro cortometraje con las instantáneas como protagonistas: Varda realizó una animación con mil quinientas de las casi cuatro mil fotografías que realizó en un viaje a Cuba donde retrató a estudiantes, trabajadores y activistas políticos.

De la misma forma, *Ulysse*, cortometraje documental estrenado en 1983, está basado en una fotografía que Varda había tomado en 1954, donde se pueden apreciar tres elementos principales: una cabra, un niño y un hombre en la playa. Este filme es un eco de ese retrato donde Varda reflexiona sobre su significado, la inmortalidad de la imagen fotografiada y sus elementos desde un punto de vista mitológico, sin dejar de lado los recuerdos, lo imaginario y lo real. También en 1983, se estrenó *Une minute pour une image*, cortometraje realizado para la cadena de televisión francesa FR3, la voz en off de Varda reflexiona durante un minuto por cada una de las catorce fotografías que se muestran al espectador, creando así una historia para cada instantánea, personaje y lugar y convirtiendo cada imagen en objeto de análisis por parte de la directora y también del espectador. Dichas fotografías fueron escogidas por la directora, de manera que es ella misma la que las interpreta y la que imagina cuál será su significado.

Aunque estos son ejemplos representativos de la importancia de la fotografía en la obra de Varda, no son los únicos: la introducción de fotografías es uno de los fenómenos más comunes en su obra, y como se verá en el apartado acerca de las imágenes insertadas, es frecuente para el espectador toparse con instantáneas con una función descriptiva, sobretodo en su obra documental.

3.3. VARDA Y LA ‘CINÉCRITURE’

Varda concibe sus obras documentales desde un claro punto de vista literario, no escribe primero un guión, sino que va grabando y deja que sean las imágenes las que hablen. Escribe sobre la marcha con imágenes, y ella misma inventó y acuñó el término de ‘*cinècriture*’ para describir su trabajo. También lo utilizaba para describir el trabajo del cineasta a grandes términos, ya que para Varda una película ‘bien escrita’ no sólo lo está gracias a un buen guión, sino que las imágenes, su selección y disposición también son otra forma de escribir el relato.

En la opinión de la directora, ‘una película bien escrita está también bien filmada, y los actores y las localizaciones bien escogidos. Los cortes, el movimiento, los puntos de vista, el ritmo del film y la edición se han escogido y considerado de la manera que el escritor escoge para darle el significado que él quiere, el tipo de palabras, número de adverbios, párrafos, los capítulos que avanzan la historia o rompen su ritmo, etc’. (Varda y Bastide, 1994:14)

Como se puede observar, Varda entiende el cine como un arte que se retroalimenta de otras disciplinas artísticas y, de hecho, no puede construirse sin estas interinfluencias. La idea de cine-escritura nos puede dar una pista: Varda era una apasionada de la literatura, de hecho se graduó en literatura y psicología por la Sorbonne.

La filmografía de la directora está repleta de referencias literarias. De hecho, se pueden encontrar un gran número de guiños a la literatura desde el inicio de su obra: desde *The Wild*

Palms de William Faulkner, una *road novel* cuyos personajes se ven envueltos en un viaje y una relación tormentosa muy similares a los de la pareja protagonista de *La Pointe Courte*, hasta el personaje de Mona en *Sin techo ni ley*, que fue inspirado por los personajes que creaba Nathalie Sarraute, escritora que apasionaba a Varda y a la cual dedicó el filme.

Además de Nathalie Sarraute, la autora Marguerite Duras fue una de las grandes influencias de Varda. Estas dos autoras formaron parte del movimiento literario Nouveau Roman, que desafía las representaciones tradicionales en la literatura. Para el Nouveau Roman, no tiene sentido presentar las historias al lector siguiendo una estructura de planteamiento-trama-desenlace, sino que plantean seguir un camino de introspección en relación a los personajes y dejar que el lector vea cómo son. El filme *Sin techo ni ley* comienza con una imagen de Mona ya muerta, y a partir de ahí se empieza a desarrollar la historia, nunca describiendo a la protagonista con palabras, sino dejando que el espectador la observe, a ella y su día a día.

Las referencias literarias son una constante en la filmografía de Varda desde sus inicios hasta su obra más tardía. En *Les Plages d'Agnès* aparece Andrée Vilar, viuda de Jean Vilar del Théâtre Nationale Populaire recitando la obra *Cimetière Marin* de Paul Valéry. A pesar de estar enferma de Alzheimer, la viuda de Vilar recita los versos de memoria, y la voz de Varda comenta 'la poesía es lo que queda cuando la memoria se va'. En el mismo documental, Varda también menciona a los poetas y ensayistas Charles Baudelaire, Jacques Prévert, y al cantautor de Sète Georges Brassens. Además, la obra *Ulysse* es también un homenaje en sí misma a la Odisea de Homero.

Esta interinfluencia entre artes también se acerca a la pintura: en *Jane B. par Agnès V.* se hace mención a Tiziano y Goya en unas recreaciones con una reconocible composición pictórica de la protagonista. En este caso y como bien apunta Esteve Riambau en *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*: 'Birkin reproduce, en un escenario una simbiosis entre la Venus de Urbino (1538) del pintor italiano y La Maja (1798-1805), primero vestida, luego desnuda, del artista español mientras la cámara recorre su cuerpo de pies a cabeza'. [Riambau, (2009), *La caméra et le*

miroir: portraits et autoportraits, en Fiant, A., Hamery, R. y Thouvenel, É. [Eds.] *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*



Fotograma de Jane B. par Agnès V. (1988)

De hecho, mientras esta escena tiene lugar, Varda reflexiona acerca de la mirada del artista en relación a su creación, y el papel tan importante que ocupa la perspectiva o mirada que éste le aporte. Varda toma el papel de artista que retrata o inmortaliza a las personas, a veces son personalidades notables como Jane Birkin o su marido Jacques Demy, y a veces son personas anónimas como por ejemplo los personajes de *Los espigadores y la espigadora*.

Como Varda explicó en una entrevista realizada por Peter Knecht para el magazine IndieWire en 2009 sobre *Los espigadores y la espigadora* después de que le preguntaran acerca de qué aportan sus películas a la gente a día de hoy: ‘Diría que energía, amor por filmar, intuición (...) tratar de ser estructural, organizado, inteligente. Y hacer lo que yo siempre llamo *cinécriture*, *cine-writing*. Que no es un guión. Que no es sólo la narración de palabras. Es escoger el sujeto, el lugar, el momento, el equipo, escoger los planos, el lugar, la lente, la luz. Escoger tu actitud hacia la gente, hacia los actores. Después escoger la edición, la música. Escoger músicos contemporáneos. Escoger la mezcla. Escoger el material publicitario, el dossier de prensa, el poster. Es una manera manual de filmar en la que realmente creo’.

(IndieWire, 2009)

Está claro, entonces, que Varda intenta abarcar todos los niveles de producción cuando realiza una obra, ya que para ella, escribir y realizar un film es un conjunto de muchos elementos sincronizados y no sólo un buen guión o unas buenas imágenes, ella está pendiente de todos y cada uno de los detalles que rodean la producción. Desde las patatas con forma de corazón en *Los espigadores y la espigadora*, pasando por la travesía de Mona de derecha a izquierda en el filme de 1985 *Sin techo ni ley* caminando por la ciudad, la representación de ella misma y de la cámara en *Jane B. par Agnès V.*, hasta el árbol en crecimiento que se repite en cada capítulo de *Agnès de ci de là Varda*, todos ellos son elementos con un sentido propio en cada caso.

La introducción de imágenes estáticas, la voluntad de representar hechos sin posicionarse en ningún bando o ideología y la cercanía con los personajes, objetos y lugares que el azar le pone en el camino son elementos reiterativos y aquello con lo que Varda trabaja en sus obras documentales. Para ella, son materias primas que el autor, como artista que es, debe tratar en su 'atelier'. Nada de esto está premeditado y si aparece en el film es porque ha sucedido.

En conclusión, la *cinécriture* de Varda ha supuesto en sus obras una ruptura con el cine más comercial y un acercamiento a las técnicas vanguardistas, llevando a una mezcla de géneros e incluso una hibridación de ficción y no ficción. Todo ello ha sido influenciado por compañeros de la Nouvelle Vague y artistas que ha ido conociendo a lo largo de su vida, pero sobre todo por sus inicios en la fotografía y el interés de la directora por la literatura.

3.4. FICCIÓN Y NO FICCIÓN EN LA OBRA DE VARD

Como se ha podido observar, la *cinécriture* de Varda ha supuesto en sus obras una ruptura con el cine más comercial y un acercamiento a las técnicas vanguardistas, llevando a una mezcla de géneros e incluso a una hibridación entre ficción y no ficción.

Aunque esta mezcla de ficción narrativa con realidad es a menudo atribuida a cineastas como Claude Chabrol o Jean-Luc Godard, Varda fue una de las iniciadoras y una de las cineastas que más experimentó con ello. El espectador es consciente de ello muchas veces, como pasa en el caso de *Jane B. par Agnès V.*, donde se alternan secuencias de Jane Birkin explicando sus recuerdos y recreaciones ficticias de películas que nunca protagonizó. La directora no pretende en ningún momento que el espectador confunda el documental con estas recreaciones, y se muestran simplemente como un recurso artístico más para explicar la historia y las motivaciones del personaje principal.

En este aspecto, es interesante remarcar el papel del primer filme de Varda, *La Pointe Courte*, que, aunque se considera de ficción, se inició con la idea de documentar el barrio de pescadores de Sète. Vardà comenzó grabando a la comunidad de pescadores donde pasó su infancia y más tarde decidió alternar esas imágenes con la historia ficticia de una pareja que visita el lugar, por lo que si se analiza a fondo la estructura de este filme, se podría dividir en dos partes, la parte documental que muestra el barrio de La Pointe Courte, y la historia de ficción de la pareja protagonista y los personajes que les rodean.

En el cortometraje *Uncle Yanco*, Varda documenta la vida de su primo lejano Jean Varda, pero su encuentro está preparado, y así nos lo muestra la repetición de la misma secuencia varias veces, que forma parte del montaje final. Con esto, el espectador-lector puede llegar a la conclusión de que esta convergencia entre ficción y no ficción no es casualidad, sino que está motivada y tiene una finalidad dentro del contexto del filme.

De la misma manera, el cortometraje *Salut les Cubains* se mueve también en el terreno entre ficción y no ficción, ya que, como se ha mencionado anteriormente, está compuesto por fotografías que documentan un tiempo, unos lugares y unas personas reales, pero el montaje está hecho combinando dichas imágenes, creando así una trama narrativa que no se corresponde con la realidad detrás de cada fotografía.

Otro ejemplo de esta hibridación es la película *Sin techo ni ley*, donde la historia, que es ficción, está contada como si fuera un documental: el espectador-lector se sitúa como observador en una posición distante y en ningún momento sabe qué piensa Mona. Además, algunos de los personajes del filme no eran actores sino que vivían de la misma forma en que son representados en la película. De hecho, se buscó adrede esa textura documental, y constantemente se puede ver a los personajes hablando directamente a cámara.

En *Jacquot de Nantes* se refleja de nuevo una mezcla de ficción y no ficción: si bien se acerca más a un biopic, el espectador puede ver a Jacques Demy explicando su propia historia al final del filme. El hecho de que tras la recreación de su vida en blanco y negro durante toda la película aparezca el verdadero Jacques Demy ya en color refuerza el contraste entre ficción y realidad y, de hecho, es un aliciente para aportar más realismo a la historia que se ha explicado.

Esta confluencia de ficción y no ficción se extiende hasta la filmografía más reciente de la directora como se puede ver en *Caras y lugares*, donde el espectador es testigo de diversas discusiones entre Varda y JR a lo largo del documental, discusiones que están claramente teatralizadas, quizá para que el espectador se de cuenta de ello. Esto le aporta un hilo conductor a la trama y una tensión puntual que guía los acontecimientos.

3.5. GENTE Y LUGARES

La obra documental de Varda se centra mayoritariamente en las historias de personajes ligados a ciertos lugares. Para la directora, los lugares nos ayudan a comprender mejor a los personajes y sus motivaciones, por ello se le suele otorgar la misma importancia a las localizaciones que a las personas que aparecen en sus films. Si bien desde sus inicios como directora Varda le dio importancia a todos estos elementos por igual, en algunos filmes los lugares llegan a tomar incluso más protagonismo que los mismos personajes.

En el caso de *La Pointe Courte*, estrenado en 1954, la directora partió de una serie de fotografías que realizó del barrio de pescadores de Sète, y, como ya hemos mencionado anteriormente, más tarde decidió entrelazar la historia de los personajes y realizar un filme de ficción. La misma Varda admitió que 'el lugar es el que tiene el papel principal en esta película' (Smith, 1998:63), ya que es el punto de unión de todos los personajes que aparecen.

En este caso, Sète y sus entornos toman protagonismo frente a los personajes, que simplemente son una pareja que pasa más bien desapercibida en el entorno, y que incluso no acaba de encajar en él. Los personajes están, en cierto modo, al margen de todo lo que ocurre en esta comunidad, todo sigue su curso con o sin ellos. Esta idea de comunidad se repite constantemente en la obra de Varda: si en *La Pointe Courte* nos muestra una comunidad de la que ella misma formó parte, más adelante se acerca a diferentes comunidades y explora los lazos que unen a quienes forman parte de estas.

En la década de los 60 del siglo XX encontramos filmes como *Uncle Yanco* o *Black Panthers*, en un viaje que llevó a Varda a Estados Unidos junto a su marido Jacques Demy. La directora se encuentra lejos de su zona de confort, pero es capaz de acercarnos a las comunidades que se representan en cada uno de sus filmes. Posteriormente, en la década de los 70 del siglo XX, *Daguérreotypes* significa una vuelta a un lugar cercano, la calle donde vivió desde la década de los 50.

En los años 80, *Mur Murs* y *Documentaire* son ambas producto de un retorno a los Estados Unidos, centrándose en la ciudad de Los Ángeles, pero en ellos no se nos muestra la común imagen de la misma, sino que se centra en comunidades concretas e historias reales, sin ninguna pretensión de aparentar. Los personajes dicen lo que sienten en cada momento, aportando un tinte de realismo que siempre estuvo presente en las obras de Varda.

Si analizamos aspectos más técnicos para tratar de explicar este acercamiento a personas y lugares, podemos ver patrones bastante comunes sobretodo en su obra documental.

Las tomas de dichas comunidades se suelen presentar en planos generales, y poco a poco el espectador puede ir conociendo a personas concretas.

A menudo, Varda intenta transmitir cómo se sienten los personajes, no sólo dejando que se expresen y expliquen lo que quieran, sino construyendo planos que reflejen aquello que es difícil expresar con palabras. Por ejemplo, en *Daguerréotypes* el espectador puede ver que el personaje de Marcelle, la dueña de Au Chardon Bleu, está constantemente mirando al exterior e intentando evadirse. Varda intenta representar el contraste de su tienda, pequeña y llena de artículos curiosos y antigüedades, un lugar íntimo y familiar, en contraste con el mundo exterior y el ajetreo de la calle Daguerre.



Los dueños de Au Chardon Bleu. Fotograma de Daguerreotypes (1976)

Esta sensación que puede resultar incluso claustrofóbica se refuerza con el uso de planos continuos para mostrarnos todos y cada uno de los detalles de la tienda, sin hacer demasiados cortes. Varda pensaba que ‘delante de una cámara hay ‘algo’ especial que sale de las personas’, y para ella ‘el trabajo de un buen director es saber sacar esa parte de cada persona’, tal como afirma en *‘To tell the Truth’ Agnès Varda on making documentaries* (2012).

En *Los espigadores y la espigadora* adquieren la misma importancia los personajes que los lugares donde viven, y el espectador acaba descubriendo que sus historias personales están ligadas a esos lugares. De hecho, los personajes y la directora se encuentran por puro azar y es este azar el que va construyendo la trama. No hay plan, no hay guión y al final los personajes acaban cobrando una importancia especial, no determinan la trama pero siempre aportan detalles que ayudan a guiarla. Podríamos afirmar que son los personajes los que la construyen.

De hecho, en el caso de *Los espigadores y la espigadora*, los personajes, muchos de los cuales aparecieron por puro azar, son tan importantes que reaparecen en la secuela *Dos años después* para retomar y seguir explicando su historia personal al espectador. Y es que en la obra documental de Varda el espectador nunca acaba de conocer del todo a los personajes que aparecen, de hecho, priman las anécdotas, las sensaciones y las apreciaciones tanto de la directora como de ellos con una naturalidad que se mantiene presente en todas sus obras.

La obra más tardía *Caras y lugares* es un ejemplo perfecto: Varda explora diferentes pueblos de Francia, lugar recurrente en su obra, y gracias a ello va conociendo a algunos de sus habitantes, pero por lo general el espectador no llega a saber todos los detalles de la vida de todos los personajes. Algunos son más reservados y simplemente dicen qué piensan sobre algo muy concreto que se les pregunta, mientras que otros nos explican más sobre su pasado: aparecen personajes en los que el espectador puede profundizar, como por ejemplo Janine, la única habitante que queda en una calle de casas de antiguos mineros. Janine había vivido toda su vida ahí y se niega a abandonar el lugar donde están todos sus recuerdos.



Fotograma de Caras y lugares (2017)

La historia que narra el personaje se entrelaza con imágenes de la vida que hubo en esa calle décadas atrás, y el espectador acaba empatizando con Janine y su historia. Varda y JR empapelan la fachada de su casa con una fotografía de ella y Janine se emociona. Su historia está ligada a ese lugar.

Muchos de los lugares son recurrentes en la obra de Varda. Además de Francia, sobre todo los pueblos pequeños, el mar ocupa un papel principal durante toda su filmografía. Varda le da un significado simbólico a este elemento y ocupa un papel importante en gran parte de sus obras, como por ejemplo *Uncle Yanco*, *Documenteur*, *Ulysse* o *Les Plages d'Agnès*, y en obras de ficción como *La Pointe Courte* o *Sans toit ni loi*, hecho que se analizará en el apartado acerca de los elementos simbólicos en la obra de Varda.

3.6. REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO

3.6.1. RECUERDOS, TIEMPO Y MEMORIA

Los recuerdos en la obra documental de Varda son constantes. La directora introduce secuencias de filmes anteriores y los comenta desde otro momento en el tiempo, explicando las sensaciones que tiene en ese preciso momento. En *Agnès de ci de là Varda*, la directora rememora el momento en que, durante la filmación de *Los espigadores y la espigadora* encontró unas patatas con forma de corazón y decidió llevárselas y observarlas durante meses. Esta vez, recuerda esto mientras camina por una exposición que le han dedicado sobre sus famosas patatas.

En *Les plages d'Agnès*, estrenado en 2008, Agnès camina por la Bienal de Venecia en 2003 disfrazada de patata, ya que le volvieron a dedicar una exposición titulada 'Patatutopia'. Otro de los varios motivos recurrentes en la obra de Varda es su encuentro con su familiar lejano en *Uncle Yanco*, documental estrenado en 1967. De la misma forma, el espectador se encuentra de nuevo con escenas de Uncle Yanco en *Les Plages d'Agnès* y *Agnès de ci de là Varda*.

Los elementos que hacen referencia a los recuerdos personales de la directora comienzan a ser más recurrentes a partir de la década de los 70 del siglo XX. En la década de los 90, estos motivos comenzaron a aparecer en mayor medida, pero la directora no lo hace con la única intención de generar nostalgia, sino denotando una especie de admiración al pasado. Varda rememora a amigos y personajes que han formado parte de su vida, rememora también su recorrido como directora, su obra y los lugares y personas que han tenido relevancia en ella.

Un ejemplo clave es el biopic estrenado en 1991 *Jacquot de Nantes*, donde Varda recuerda al que fue su marido Jacques Demy y que sirve de homenaje hacia él y no sólo como una mera recopilación de recuerdos. Un homenaje hecho a partir de recuerdos que Demy le fue explicando verbalmente a Varda y que ella estructuró y decidió convertir en imágenes.

En *Les demoiselles ont eu 25 ans*, estrenado en 1993, los recuerdos también ocupan un papel protagonista, ya que este es un homenaje a Demy y a su filme *Les Demoiselles de Rochefort*, película filmada durante el verano de 1966. En ella, las personas que participaron en la película comparten sus recuerdos e impresiones 25 años después.

Es muy común que la directora decida preguntar a los personajes que encuentra sobre su pasado y sobre su historia personal, así que no sólo recupera los recuerdos que ella quiere, sino que deja vía libre a los personajes de sus documentales para que expliquen su propia historia. Por ejemplo, en *Los espigadores y la espigadora*, Varda deja que cada personaje se presente al espectador y que explique de dónde viene, qué hace en su vida y por qué está en el lugar. Varda pretende, entonces, evocar el pasado y relacionarlo con el presente y esto no sólo lo hace con recuerdos de personas, sino que también intenta conmemorar y homenajear en cierto modo el pasado de ciertos lugares. Tal como indica Smith en su obra *Agnès Varda*, ‘la persistencia de lo tradicional sobre lo moderno continúa siendo un tema recurrente en la obra de Varda’. (1998:147)

La presencia de fotografías antiguas también es relevante en la obra de Varda, como se puede observar en *Les Plages d’Agnès*, donde Varda recuerda su etapa como fotógrafa junto con Jean Vilar. Varda le recuerda, junto con retratos de Silvia Monfort o Gérard Philippe, con orgullo de haber sido una de las personas que les retrató, y recordando anécdotas de sus inicios. Otro ejemplo es el documental *Jane B. par Agnès V.*, donde también se busca entre los recuerdos de Jane Birkin y sus años de estrella e icono en la década de los 60 del siglo XX. Birkin recuerda esos momentos sin demasiada nostalgia, como un punto concreto de su vida pasada.

En su obra más tardía el espectador se encuentra cada vez más recuerdos de la vida personal de la directora. En *Caras y lugares*, Varda recuerda a su viejo amigo y fotógrafo Guy Bourdain cuando visitan la playa, y decide immortalizarlo en un bloque de hormigón. A la vez, la directora rememora algunas de las anécdotas y recuerdos que tiene junto a Bourdain. En el mismo filme, Varda y JR visitan una granja donde hay cabras.

Tras imprimir el rostro de una de ellas en una pared, Varda rememora la famosa fotografía que realizó en 1954 en playa de Saint-Aubin, el mismo lugar donde recuerda e inmortaliza a Bourdain. Esta fotografía sería el motivo del documental *Ulysse*, estrenado en 1983.



Fotograma de Caras y lugares (2017)

Ulysse está construido meramente de recuerdos. La fotografía en Saint-Aubin es el detonante y a partir de ahí Varda emprende un viaje con el espectador a través de sus propios recuerdos y los de los personajes que forman parte de ella.

Nadie parece recordar demasiado del día en que se tomó la fotografía, ni siquiera la propia Varda. La directora hizo la fotografía en 1954 sin pensar demasiado, inmortalizó una escena que no estaba preparada, simplemente sucedió.



Ulysse (1954)

Treinta años después de ello, Varda ve las tres etapas del ser humano en la fotografía, ve a ‘Ulises, quien sueña en la costa y nunca logra volver con su mujer-cabra Penélope’ (Ulysse, 1983). Esto es utilizado como un recurso para reflexionar acerca del significado del arte, en este caso una fotografía, y su evolución con el paso del tiempo.

3.7. LA INTERSUBJETIVIDAD DE LA DIRECTORA

Como directora, Agnès Varda siempre se mantuvo fiel a su sello de identidad, y aunque tuvo la oportunidad en diversas ocasiones, nunca trabajó con grandes estudios. Recibió un Oscar honorífico en 2017 y una nominación por parte de la Academia ese mismo año por el documental *Caras y lugares*, pero durante toda su vida mantuvo firme su idea de la ‘no-separación’ de los roles en el cine.

En sus películas todo pasaba por un mismo filtro y quizá esa fue una de las claves de su éxito. Si el trabajo de Varda se caracteriza por la confluencia de ficción y no ficción, en esta última el documental y la autobiografía fueron siempre de la mano.

3.7.1. Ciné-Tamaris

Ciné-Tamaris fue creado en 1954 bajo el nombre de *Tamaris Films* para producir el primer largometraje de Varda, *La Pointe Courte*, y evolucionó a *Ciné-Tamaris* en 1975 para producir el largometraje *Daguerréotypes*. En 2002 la productora empezó a distribuir toda la filmografía de Varda en formato físico de DVD. Actualmente, *Ciné-Tamaris* se dedica a conservar el legado de Agnès Varda y de Jacques Demy, además de todo lo que respecta a su distribución tanto física como digital, realizando también trabajos de restauración de algunos de los filmes.

El hecho de haber creado una productora independiente significaba que todo el trabajo de la directora podía pasar por ese mismo filtro mencionado anteriormente y sumirse a las mismas

reglas. La autogestión del trabajo propio significó un sello de autenticidad en su obra y la ventaja de no tener que someterse a normas impuestas por grandes estudios. Como productora independiente, *Ciné-Tamaris* no contó -ni cuenta- con gran financiación, aunque sí con el patrocinio puntual de asociaciones como el Festival de Cannes, la Cinémathèque Française o el Instituto Lumière.

3.7.2. ¿Aparición planeada o improvisada?

Si el espectador se fija en la obra documental de Varda, una de las primeras cosas que llaman la atención es que siempre es ella quién narra la historia. De hecho, no es una narración objetiva a la que el espectador esté acostumbrado, sino que es la voz de la propia Varda explicando sus impresiones y pensamientos, intentando ser narrador pero sin poder evitar ir más allá de la simple transmisión objetiva de los hechos. Y es que Varda no se conformaba con grabar y mostrar, sino que se implicaba en aquello que filmaba de principio a fin, se interesaba por las personas, los lugares y los pequeños detalles, su imaginación iba más allá del momento presente, por eso en muchas ocasiones el espectador se encuentra con inserciones de recuerdos o la explicación de anécdotas pasadas.

En diversas ocasiones Varda ha sido definida como un personaje excéntrico, si bien la excentricidad a la que se hace referencia es la propia de un artista, porque sin esta cualquier tipo de arte pierde su esencia: Varda no se conforma con ser la voz narradora, sino que es común su aparición en diferentes documentales, ya sea hablando con los personajes que aparecen o bien comentando algún aspecto importante. De hecho, con el paso de los años la presencia de la directora en sus filmes fue incrementando: si en filmes como *Jane B. par Agnès V.* sólo se la puede ver al principio dentro de un juego de espejos, sus obras más tardías como *Caras y lugares* immortalizan a la directora interactuando constantemente con aquello que está documentando, obviando en este caso sus dos obras tardías *Les plages d'Agnès* y la final *Varda par Agnès* ya que por su naturaleza autobiográfica es lógica la aparición de la directora.

El documental *Jane B. par Agnès V.* es un ejemplo perfecto de dicha intersubjetividad, comenzando por el título mismo en el que aparece el nombre de la directora. En este filme, Varda no comienza hablando con Jane Birkin sobre su vida o su carrera, sino que se acerca a un entorno más personal: ‘¿por qué no te gusta mirar a la cámara?’ a lo que Birkin le responde, ‘porque es muy personal, es como un espejo y tú no miras a otros en un espejo, sino que te miras a tí mismo’.



Fotograma de Jane B. par Agnès V. (1988)

Este acercamiento al concepto que tienen los personajes sobre sí mismos y el hecho de ser grabados es interesante cuando se trata de un biopic como es *Jane B. par Agnès V.* En un momento dado, aparece Varda en un espejo donde Birkin se está mirando. La directora le dice que no está sola en realidad, porque está la cámara y la persona que la graba, que es ella misma que, de hecho, aparece en el plano. De esta manera Varda le explica que no quiere atraparla, sino capturar su persona, hacer un retrato. El juego se basa en mirar a la cámara lo máximo que pueda y así, de esta manera, nos estará mirando: tanto a Varda como directora como al espectador. De este modo, Birkin accede a ser grabada, y reconoce que no le importa lo que el director haga con su imagen, mientras sienta que al artista le gusta.

Este símil que realiza la directora es importante, ya que nada más comenzar el film el espectador comienza a conocer a la protagonista pero también a la directora y su concepto de

retratar: se ha roto esa barrera director-personaje tan común en el género documental, y el espectador se siente implicado porque ha sido testigo de una conversación aparentemente ‘fuera de cámara’ entre la directora y la protagonista.

La intersubjetividad de Varda también se hace presente en *Les Veuves de Noirmoutier*, tal y como explica Esteve Riambau en *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*: ‘en *Les Veuves de Noirmoutier* la escuchamos interrogar a una serie de mujeres que han perdido a sus esposos. La última no es otra que ella misma, que se presenta para ser filmada por su cámara en la playa junto a una silla vacía que indica una ausencia’. [Riambau, (2009), *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*, en Fiant, A., Hamery, R. y Thouvenel, É. [Eds.] *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*]



Agnès Varda en Les Veuves de Noirmoutier (2006)

3.7.3. El papel de Varda en la producción de sus obras

Como se ha analizado previamente, desde el inicio de su carrera la directora ha concebido sus filmes como una unidad, una idea que no puede ser fragmentada si se quiere conservar la esencia y el mensaje a transmitir. Por lo tanto, este es un punto clave en lo que respecta a la participación de la directora en su trabajo.

Se creyó conveniente añadir este punto dentro del apartado de la intersubjetividad de la directora a modo de aclaración, ya que sería un error por parte del espectador quedarse con la idea de que la participación de la directora en su obra documental es limitada y se reduce a dirigir a un equipo de técnicos y actores.

Todos los elementos que aparecen en los filmes de Varda tienen una función, y dichos elementos no son sólo los objetos y la estética de cada escena, sino que incluyen la elección de los colores, los personajes (importante en la ficción pero también en el documental), el encuadre, la banda sonora, los movimientos de cámara y todo lo relacionado con la postproducción y el montaje de las escenas.

Para Varda, el cine debe ser contemporáneo y radical y su manera de transmitir esto es teniendo el control total sobre todos los elementos que forman la película. Anteriormente hemos hablado de su idea de *cinécriture* y su preferencia por ser responsable de todos los elementos, desde los planos, las localizaciones, hasta la música, abarcando también la posproducción.

La posproducción es, quizá, uno de los elementos más importantes en su obra, ya que el orden es también clave para que el espectador pueda entender la obra. Si el saludo espontáneo entre la directora y su familiar lejano en *Uncle Yanco* se convierte en una repetición del mismo en diferentes idiomas, es porque así lo había planeado, tal y como explicó en una charla en su visita al British Film Institute en 2018 haciendo referencia al filme mencionado: ‘antes de rodar, tenía en mente la edición. Se ve que la edición está relacionada a mi emoción’. (British Film Institute, 2018)

En filmes como por ejemplo *Ulysse* la posproducción es clave en el resultado final: si bien los testimonios de Ulysses Llorca, Fouli Elia y de Bienvenida son importantes, lo que se transmite en conjunto es una reflexión acerca de los recuerdos y el cambio de significado que les aporta el paso del tiempo. Esto sólo lo consigue la voz en off de Varda, que conduce al

espectador alrededor de varias interpretaciones de la fotografía protagonista. Sin esta aportación, el conjunto de la obra perdería su significado.

3.7.4. Percepción y relación de los elementos

La percepción es un elemento importante en la obra documental de Varda. Se le da la misma importancia a la percepción de la directora como persona y a la percepción de la audiencia como individual, no como un colectivo, y esto aporta un elemento de intimidad que hace imposible que el espectador pierda el interés en cada elemento. Por lo tanto, además de documentar se pretende transmitir la percepción del momento intacta mediante las impresiones de la directora, tanto en escena como en voz en off. Además, el hecho de poder trabajar con una pequeña cámara digital a partir del nuevo milenio como se puede observar en *Los espigadores y la espigadora* hace que se cree una relación diferente con los personajes.

Tal y como menciona Varda en la ya citada entrevista realizada por Peter Knecht para IndieWire acerca de la relación como directora con los espectadores, su fin es acercarse al espectador: ‘esto es lo que realmente quiero, involucrar a la gente. A cada persona. (...) Doy lo suficiente de mí, y así ellos tienen que dirigirse a mí. Y tienen que dirigirse a la gente que les hago conocer en el film. Y no creo que los olvidemos’. (IndieWire, 2009)

Podemos pensar entonces que Varda ve su intersubjetividad como una herramienta para hacer su arte más cercano al espectador, siempre de manera instintiva. Las conversaciones fluyen y cada personaje muestra su interior. Varda conduce estos diálogos, haciendo preguntas a cada personaje acerca de sus vidas, sus inquietudes o su pasado, situándose siempre en una posición de imparcialidad.

3.8. SIMBOLISMO Y ELEMENTOS NO VISUALES

Llegados a este punto, y tras analizar los aspectos narrativos más interesantes que componen la obra documental de Varda, es conveniente hacer referencia a otros elementos presentes, que forman parte de toda su obra pero que no son tan evidentes. Y es que no se puede analizar la obra de Varda al completo si no se ahonda en los aspectos simbólicos que aparecen tanto en su faceta de documentalista como en las obras de ficción. De hecho, como Varda explicó en 2009 en una entrevista realizada por Sheila Heti para *The Believer*, ‘Yo he tenido un mundo. No creo que haya tenido una carrera. Yo hice películas’. (*The Believer*, 2009) haciendo alusión a su cine como una extensión de su propia vida.

Así, es lógico pensar que la directora haga uso de ciertos elementos simbólicos que significan algo para ella como persona, o con los que pretende transmitir algo al espectador. Algunos de estos elementos se repiten a lo largo de su obra y otros aparecen en un momento determinado en el contexto de una historia.

3.8.1. Inserción de imágenes y objetos-metáfora

Si nos remontamos a los inicios de la carrera de Varda, llegamos a sus años como fotógrafa. Partiendo de este punto, es lógico que la introducción de fotografías sea uno de los fenómenos más comunes en su obra. De hecho, como dice la directora en *Jane B. par Agnès V.*, el cine para ella es simplemente una sucesión de imágenes o retratos llamados fotogramas, en concreto 24 por segundo.

En la ya citada entrevista para *The Believer* realizada en 2009, Varda habló sobre el filme autobiográfico *Les Plages d'Agnès* y la utilización de las imágenes: ‘Traté de encontrar un lenguaje para el film-no sólo explicando historias. Escogí el cuadro de Picasso (haciendo referencia a *La femme qui pleure*) porque decía más de lo que yo podría explicar. Necesito imágenes, necesito representaciones que muestren la realidad de otras maneras.

Tenemos que utilizar la realidad pero tenemos que huir de ella. Eso es lo que trato de hacer todo el tiempo.’ (The Believer, 2009) y en su visita al British Film Institute en 2018 también defendió su gusto por las instantáneas y su significación: ‘las fotografías de la realidad siempre incluyen algo más, pero en el cine se puede utilizar una diversidad de sentidos más amplia, junto con el sonido y el movimiento’. (British Film Institute, 2018)

La inserción de imágenes es clave en determinados momentos, desde filmes como los que menciona Varda en las citadas entrevistas hasta obras donde adquieren un papel protagonista como ocurre en *Ulysse* o en *Salut les Cubains*. Si en esta última es la trama la que se construye a partir de fotografías, en *Ulysse* la historia parte de la instantánea, que es vista como símbolo de algo que es ahora un recuerdo del pasado, y que ninguno de los personajes que aparecen en ella recuerdan.

Aun así, el término de fotografía no abarca sólo la inserción de imágenes propiamente dicha, sino también la composición de los planos y su puesta en escena como una forma de dirigir la atención del espectador hacia ciertos elementos. Tal y como señala Varda, ‘estos dos fragmentos de la vida, uno inmóvil y mudo, y el otro en movimiento y hablando, no son enemigos sino que son diferentes, incluso complementarios. La fotografía es movimiento capturado o congelado. El cine, por su parte, presenta una secuencia de fotografías sucesivas a las que se les ha dado vida a lo largo del tiempo’. (Smith, 1998:21)

En cuanto a la composición de las escenas, es especialmente fotográfica su primera obra *La Pointe Courte*, que aunque es ficción es importante analizar teniendo en cuenta que Varda contaba sólo con su experiencia como fotógrafa cuando la rodó. La directora utiliza una composición estética, dirigiendo la atención del espectador hacia detalles muy descriptivos del lugar donde se desarrolla la historia: la ropa tendida, las redes de pescar o los barcos son elementos recurrentes a medida que se explica la historia.



Fotograma de La Pointe Courte (1954)

En *Daguerréotypes* también se dirige la atención del espectador a elementos muy concretos. La voz en off de Varda apenas aparece si no es para realizar alguna aclaración puntual, y deja que sean las imágenes las que hablen, realizando un contraste entre el silencio de las tiendas que aparecen -no muy concurridas- y la ajetreada calle Daguerre.

La composición es especialmente interesante en filmes como *Jacquot de Nantes*, donde el espectador es sorprendido con planos detalle de Jacques Demy. En este caso, la directora lo ve como un recurso para inmortalizar a su marido en los últimos momentos de su vida. De la misma forma, se pueden ver extractos donde Varda se filma sus propias manos en filmes como *Los espigadores y la espigadora* también reflexionando acerca del paso del tiempo. Dentro de esta composición, el color es un elemento importante en *Jacquot de Nantes* porque diferencia la infancia de Demy de su etapa adulta.

3.8.2. Simbolismo y recursos técnicos

Les Plages d'Agnès

Les Plages d'Agnès, estrenado en 2008, nos presenta la historia de la vida de Varda a partir de un collage de recuerdos, estableciendo un juego intertextual con la literatura tal y como explica Corbi-Sáez en su ensayo *Le Symbolisme de la mer dans Les Plages d'Agnès au miroir de la littérature*. Como ya hemos mencionado anteriormente, para Varda el cine no puede construirse sin las interinfluencias de diversos artes. En este caso el título ya sugiere que el espectador va a ser testigo de espacios marítimos con significación especial para la directora, pero no sólo de playas; este filme habla de olas, del mar, la costa, sus elementos y simbolismos.



Fotograma de Les Plages d'Agnès (2008)

Les Plages d'Agnès es una secuela retrospectiva de retratos, un viaje por la vida de la directora y las personas que han formado parte de ella. Un juego de espejos y de la composición en cada uno de ellos, que están frente al mar, reflejando el momento presente como lo hace la fotografía y como lo hace Varda con su cámara. La figura de Varda aparece y desaparece constantemente de dichos espejos, y el mar es el único elemento que se mantiene

intacto. De hecho, como ya mencionamos en el apartado sobre la *cinécriture*, al principio del filme aparece Andrée Vilar, viuda de Jean Vilar recitando la obra *Cimetière Marin* de Paul Valéry, y uno de los versos recitados son ‘el mar siempre comienza de nuevo’.

En este mismo filme, la directora menciona también a los poetas y ensayistas Baudelaire, Prévert, y al cantautor de Sète Brassens. Curiosamente, Georges Brassens escribió una canción llamada *La Marine*, Charles Baudelaire tiene un poema llamado *L’Homme et la Mer* dentro de la colección *Les Fleurs du Mal*, y Jacques Prévert tiene también un poema llamado *Complainte de la Mer*. En todas estas obras el mar se concibe como un lugar de calma donde el hombre puede ser libre. De hecho, en *L’Homme et la Mer* de Baudelaire se habla del mar como un espejo que refleja el alma:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

(Charles Baudelaire, *L’Homme et la Mer*)

Como se puede ver, en la obra de Varda hay un conjunto de juegos intertextuales, una mezcla constante de lo imaginario y lo real, jugando con lo que está dentro del encuadre y lo que está fuera, lo que se ve y lo que no se ve. En *Les Plages d’Agnès* aparecen también imágenes diversas de la playa de Sète, lugar al que Varda iba a menudo, clave e importante en su vida, donde comenzó su carrera y donde rodó su primer filme.

A Varda, más que un retrato autobiográfico le interesa hacer un retrato artístico, pero el mar no es un elemento que Varda utilice sólo cuando habla de ella y su vida, (aunque es predominante en este caso), sino que también lo utiliza en ficción. Por ejemplo, en *Sin techo ni ley*, se nos presenta a Mona en la playa; ahí comienza la travesía y el final ya está

desvelado. Cuando el narrador va presentando a Mona al espectador, apunta ‘creo que vino del mar’.

En el caso de la ficción *Documenteur*, filme estrenado en 1981, el mar vuelve a estar presente, ya que la oficina donde trabaja Emilie, la protagonista, tiene una ventana con vistas directas al mar, que para ella es libertad: Emilie prefiere estar sumida en sus pensamientos mientras observa el mar que integrarse en el entorno que la rodea.

Desde el papel del espectador lector, por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que el mar tiene un significado para la directora, y es un elemento que connota eternidad, principio y final, y por lo tanto su aparición no es casual.

Los espejos de Varda

Tanto el juego de espejos que aparece al inicio de *Jane B. par Agnès V.* hasta los ya mencionados de *Les Plages d'Agnès*, ambos ponen de manifiesto el juego metafórico que la directora le aporta a este elemento. Varda no introduce solamente espejos para reflejar los elementos tal y como son, sino que a menudo aparecen espejos que nos muestran una realidad distorsionada. De hecho, la obra documental de Varda se podría asemejar a un espejo; su personal forma de mostrarnos las historias de personajes anónimos y el fiel retrato de sus vidas sin atavíos es una manera de reflejar el mundo tal y como es; tal y como quiere que lo vea el espectador.

Los espejos son sobre todo un elemento común en la ficción de Varda, tal y como explica Esteve Riambau en *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*: ‘(Sobre la ficción *Cléo de 5 a 7*) ‘[haciendo referencia a los juegos de espejos] podrían justificarse por el hecho de que la vanidad y la búsqueda de una identidad en crisis son dos temas esenciales para una mujer que aspira a convertirse en cantante y actriz, pero su reiteración en títulos posteriores sugiere una atracción más profunda por parte de la directora, que quiere analizar todos los matices: el espejo roto sobre los personajes socialmente marginados de *L'Opéra-Mouffe*, la

multiplicación del reflejo de Birkin como un doble de Rita Hayworth en *La mujer de Shanghai* (Orson Welles, 1947) en *Jane B. de Agnes V.*, o en el que la protagonista de *Sin techo ni ley* escribe su nombre (...) además, Varda recrea la *Venus del espejo* de Velázquez en *L'Opéra-Mouffe* 'con la mujer desnuda acostada, pero en la dirección opuesta a la de la modelo en la pintura'. [Riambau, (2009), *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*, en Fiant, A., Hamery, R. y Thouvenel, É. [Eds.] *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*]

De hecho, en 2009 la directora presentó una exposición titulada '*Miroir, miroir, dis moi, quelle est la plus calme des mers?*' ('*Espejo, espejo, dime, ¿cuál es el más tranquilo de los mares?*') en el Centro Regional de Arte Contemporáneo de Sète. Esta exposición giró en torno a la temática del mar, la playa y los espejos, y en ella se dispusieron diversas pantallas-espejo en las que se proyectan imágenes del mar y la costa, algunas de ellas deformadas o cortadas. Además de esto, en la exposición también se mostraron diversos retratos que Varda realizó reflejando rostros en espejos rotos. Esta exposición, por lo tanto, aunó los dos elementos mencionados a los que la directora otorga un significado especial.

Simbolismo en los recursos técnicos

En cuanto a la ficción *Sin techo ni ley*, Varda explica que introdujo 13 travellings de 1 minuto cada uno, de derecha a izquierda porque es al contrario de como se lee en Occidente, y representa que Mona va a contracorriente de la sociedad. El espectador acompaña a Mona gracias a estos movimientos de cámara. Al final de cada paneo, la cámara deja a Mona para grabar un elemento referencial del lugar. Cada 10 minutos se repite este patrón. Varda admitió que disfrutó creando este 'enigma' del que sólo sabía ella, y describió el filme como un 'travelling discontinuo'. La música, de Joanna Bruzdowicz, fue creada para estos movimientos de cámara específicos y sólo se escucha en estos 13 momentos concretos. La película camina gracias a este recurso.



Fotograma de Sin techo ni ley (1985)

En cuanto a simbolismos, además de los elementos ya mencionados encontramos que Varda recupera escenas pasadas resignificándolas, como podemos ver, por ejemplo, en una escena de *Jane B. par Agnès V.* donde aparecen Birkin y Varda en un casino. Si en *Jane B. par Agnès V.* la finalidad de esta escena no es simbólica, en *Les plages d'Agnès* se recupera esta escena aportándole un significado simbólico donde Varda habla sobre ella misma y el significado de perder.

De la misma forma, en *Ulysse*, estrenado en 1983, la fotografía protagonista es resignificada constantemente por Varda, que realiza una profunda reflexión acerca de su composición, todo ello realizado con el simple recurso de su voz en off sobre la imagen: 'veo los clichés de la infancia (...) veo al niño sentado en la orilla como uno de Los Olvidados, El Principito, El Pobre Blaise, Oliver Twist, o cualquier otro niño legendario y triste'. (*Ulysse*, 1983)

3.9. VARDA Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER: RETRATO DEL GÉNERO FEMENINO

Durante toda su carrera, Varda estuvo ligada a movimientos en defensa de los derechos de las mujeres, y esto es algo que se ha visto reflejado también en su obra, aunque siempre afirmó que su cine no estaba destinado únicamente al movimiento feminista ‘no quiero hacer cine feminista tampoco, sino explicar historias de mujeres y sobre mujeres’ (Smith, 1998:92), por lo que algunas de sus películas se podrían definir como cine sobre mujeres y no cine feminista, porque en muchos de sus filmes, Varda nos presenta simplemente una figura femenina en un entorno de cotidianeidad, sin observarse ninguna problemática de género específica.

Centrando la atención en nuestro objeto de estudio, que es la obra documental de la directora, encontramos algunos casos en particular donde se abarca la cuestión del género, como por ejemplo el cortometraje *L’Opéra-Mouffe*, que muestra al espectador la ajetreada Rue Mouffetard desde los ojos de una mujer embarazada.

Puesto que este filme no tiene narración, el espectador adopta un papel de observador, sin ningún otro elemento adicional que le pueda distraer, pero con un gran abanico de posibilidades interpretativas ante la gran cantidad de elementos metafóricos que aparecen en cada plano: desde el mercado repleto de frutas y verduras hasta personas caminando, hablando entre ellas o mirando directamente a cámara.

Estas metáforas son o bien una asociación de ideas tras una sucesión de planos que muestran diferentes escenarios o bien símiles que realiza la directora del cuerpo humano con objetos cotidianos como son, en este caso, las frutas y verduras del mercado. El hecho de que algunos personajes miren directamente a la cámara hace que el espectador se ponga en la piel de la mujer que pasea por esta calle y que llegue a comprender su punto de vista simplemente con un juego de miradas.

El cortometraje *Réponse de femmes* es, quizá, el filme más representativo del feminismo dentro de la filmografía documental de la directora y es que en un viaje a los Estados Unidos en la década de los 60 del siglo XX, Varda había descubierto todo un movimiento a favor de la liberación del género femenino. Como bien explica Alison Smith en su obra *Agnès Varda*, ‘Durante su estancia, Varda descubrió el movimiento intelectual y militante feminista incipiente en esos años, a través de autores ingleses y americanos. Su toma de contacto con el feminismo en América le dio un punto de vista más sofisticado de estas teorías’. (1998:103)

Tras las protestas que tuvieron lugar en mayo del 68 en Francia, se creó el *Mouvement de libération des femmes*, y como consecuencia de ello, la década de los 70 del siglo XX fue bastante representativa en cuanto a activismo político. Con este, llegó el surgimiento de una primera oleada de pensadoras feministas que abarcaría hasta la década de los 90. Aunque durante estas protestas Varda se encontraba en Estados Unidos, a su retorno tomó parte activa en diferentes iniciativas a favor de la liberación de la mujer como, por ejemplo, el movimiento a favor de la legalización del aborto en Francia.

Fue en este contexto en el que surgió la idea de realizar *Réponse de femmes* tras un encargo de la cadena de televisión francesa Antenne 2. De la misma forma que el movimiento que había surgido en Francia, Varda decidió centrar la atención en los cuerpos de las mujeres que aparecen, y en cómo ellas son vistas por la sociedad, todo ello respondiendo a la pregunta formulada: ‘¿Qué es una mujer?’.

El filme se centra en defender la idea de que la construcción de la identidad femenina no depende de otro género, de la maternidad o de la elección de adaptarse a las convenciones sociales vigentes. ‘Ser mujer es vivir en el cuerpo de una mujer’ o ‘¿Acaso el hombre que no conoció la paternidad es menos hombre?’ son algunos de los pensamientos que se formulan.

Réponse de femmes finaliza con una conversación entre una de las mujeres y la voz en off de un hombre, donde la mujer explica que ‘hay que reinventar a la mujer’, a lo que él le responde ‘entonces, habrá que reinventar el amor’.

Como vemos, la reflexión que se realiza en estos siete minutos es más que suficiente para abarcar problemáticas sociales que no se alejan demasiado de las actuales.



Fotograma de Réponse de femmes (1975)

Entre la obra documental de Varda, destacan dos filmes donde se presenta la figura de la mujer como musa e icono: una de ellas es, claramente *Jane B. par Agnès V.*, pero en la década de los 60, la directora realizó un cortometraje menos conocido sobre la historia de amor entre los escritores Louis Aragon y Elsa Triolet. Aunque la historia que se explica es la de la pareja, es Elsa la que aparece todo el rato en escena, vista como la musa e importante influencia artística que era para su marido.

Elsa la Rose es un retrato íntimo de Elsa Triolet con esa firma tan característica de la directora que fusiona su pasión por la fotografía y la transmisión de historias. Este cortometraje podría ser una fotografía de Elsa, de la misma forma que *Jacquot de Nantes* por su vertiente estética, aunque esta vez es un retrato de una mujer hecho por otra mujer, dejando a Triolet expresar todo aquello que siente, sin dejar que las bellas palabras de Aragon sean las únicas que la describan.

En cuanto a *Jane B. par Agnès V.* la imagen que se muestra al espectador desde un primer momento no es la de un icono como se podría esperar. Como ya hemos mencionado anteriormente, el filme comienza con una conversación entre Varda y Birkin acerca de la

imagen propia y la que se proyecta al resto. Birkin no se siente cómoda del todo mirando a cámara y sabiendo que va a haber alguien que la esté observando al otro lado.

Varda nos muestra la faceta más íntima de Birkin, que aunque es un icono sigue preocupándose por cómo otros la ven. Si bien se puede observar la figura desnuda de Birkin, en este caso se representa desde un punto de vista artístico, reproduciendo la ya mencionada simbiosis entre *La Venus de Urbino* y *La Maja Desnuda* de Goya. De hecho, *Jane B. par Agnès V.* es también el retrato de una mujer realizado por otra mujer, pero esta vez también es, en cierto modo, una colaboración entre dos artistas. Birkin quiso escenificar películas que nunca había protagonizado y Varda la retrató desde una perspectiva intimista y sin mitificar su vida, simplemente como una mujer que explica su historia.

En 2006, Varda documentó sus encuentros con diferentes mujeres viudas de la isla de Noirmoutier en el cortometraje *Les veuves de Noirmoutier*. Catorce mujeres anónimas van explicando sus historias a la cámara, y este retrato se acaba convirtiendo en un testimonio íntimo de cada una de ellas.

Quizá esta intimidad se consigue a través del lazo que une a estas mujeres con Varda: de la misma forma, la directora también era viuda desde hacía 14 años en el momento en que filmó la película. Además, Varda y su marido Jacques Demy tenían una casa en la isla de Noirmoutier, por lo que, una vez más, la directora se mueve en un entorno conocido. Es por ello que, durante sus estancias en Noirmoutier, Varda se dio cuenta de que habían muchas mujeres viudas, los maridos de muchas de ellas habían muerto en el mar, y decidió filmarlas para darles una voz, puesto que para la directora, la sociedad tiende a olvidar a las mujeres viudas.

Les Veuves de Noirmoutier es un testamento del tipo de cine que Varda realizó durante toda su obra, un cine que dió voz a personas completamente desconocidas, que jamás llamarían la atención del espectador. Cada una de estas mujeres se empodera mediante la palabra, explicando sus historias a un espectador que quizá nunca se hubiera parado a escucharlas.

3.10. ANÁLISIS - LA OBRA DOCUMENTAL DE AGNÈS VARDA

L'Opéra-Mouffe (1958)

Cortometraje que documenta las impresiones de una mujer embarazada en la Rue Mouffetard de París, centrándose en las expresiones de los personajes que aparecen y en los objetos característicos del lugar. La mujer embarazada resulta ser la misma Varda, que estaba embarazada de su primer hijo en el momento en que realizó el filme. Cabe destacar que este es el primer cortometraje que realizó por su cuenta y que no hay narración, por lo que las imágenes son las protagonistas. El título es un juego de palabras para connotar la expresión *opéra-bouffe*, que significa ópera cómica y dicho juego se amplía al nombre que comúnmente se le da a esta calle, *la Mouffe*.

Du côté de la côte (1958)

Cortometraje documental dedicado a André Bazin, grabado en 35mm y subvencionado por la Oficina de Turismo Francesa. Es una visita turística a la Riviera. La costa y 'sus turistas, los emigrantes y los curiosos' como dice al comenzar el filme son los elementos protagonistas en este cortometraje que promociona la costa del sur de Francia. Con las filmaciones sobrantes, Varda filmó el cortometraje *La cocotte d'azur*, estrenado en el mismo año.

O saisons, ô châteaux (1958)

De la misma forma que *Du côté de la côte*, este es un cortometraje documental comisionado por la Oficina de Turismo Francesa, con el fin de documentar los castillos de Loira en la Francia central.

Elsa la Rose (1966)

Cortometraje documental sobre la historia de amor entre los escritores Louis Aragon y Elsa Triolet, relatada por el mismo Aragon, poeta y novelista francés y uno de los fundadores del surrealismo.

Uncle Yanco (1967)

Este corto fue realizado en el primer viaje de Varda a California junto a su esposo Jacques Demy, que se disponía a filmar su primera película en América. En *Uncle Yanco*, Varda presenta al espectador un entorno familiar, a pesar de ocurrir lejos de su casa. La directora nos presenta a su familiar lejano Jean Varda, apodado ‘Yanco’ un artista emigrante de Grecia que vive en Sausalito, del cual Varda había oído hablar a familiares pero que nunca había conocido (Varda se refiere a Yanco como su tío por la diferencia de edad, aunque en realidad eran primos). Junto con la presentación de su familiar, Varda inmortaliza el entorno en el que Jean vive, su casa-estudio en un barco y la comunidad de gente que le rodea. Jean Varda lleva un estilo de vida bohemio, se dedica a pintar y nos va explicando él mismo sobre sus cuadros y su vida.

En *Uncle Yanco*, Varda experimenta en diferentes momentos con el montaje, introduciendo por ejemplo secuencias repetidas de su primer encuentro con Jean Varda, donde aparece él preguntándole en diversos idiomas (francés, inglés y griego) si realmente ella es su prima.

Como en otras películas de Varda, es destacable el protagonismo del mar y las escenas dentro del estudio de Uncle Yanco se alternan con planos fijos del exterior donde siempre está presente la costa, todo ello desde un punto de vista muy optimista. Al principio del corto, Jean Varda habla de cómo relaciona el mar con el amor. Varda aparece personalmente en el film totalmente integrada en la comunidad, comiendo junto con Yanco y sus vecinos.

Black Panthers (1968)

Black Panthers es un documental que grabó Varda en su primer viaje a California junto con *Uncle Yanco* (1967) y la película de ficción *Lions Love* (1970), como un encargo para la televisión francesa. Este documental inmortaliza al partido de los Panteras Negras, una organización nacionalista negra de Estados Unidos existente entre 1966 y 1982 con la finalidad de formar patrullas para vigilar el comportamiento de los agentes de policía respecto a la comunidad afroamericana en Oakland, California, por lo que Varda inmortalizó sus inicios.

El documental parte del arresto de Huey Newton durante el verano de 1968, uno de los fundadores del partido, tras el asesinato de un policía y nos muestra las protestas que estos hechos desencadenaron, llegando a congregarse a más de 5000 personas. Este film tiene una finalidad más divulgativa, ya que pretendía retratar la situación de la comunidad afroamericana en Oakland, aunque no pierde la marca de la directora. El film se inicia con escenas de la comunidad afroamericana en una de las protestas donde están pidiendo la liberación de Huey. Huey se vio envuelto en una trifulca tras un chequeo rutinario de la policía, y este suceso terminó con la muerte de uno de los policías y el acuchillamiento de otro. Huey también resultó herido aquella noche y los testimonios sobre lo ocurrido son contradictorios.

Las protestas que muestra el film no son protestas violentas y todas las personas que aparecen están cantando o bailando mientras piden su liberación. La comunidad defiende a Huey ciegamente -incluso gente blanca que no forma parte de ella- y Huey aparece en el documental explicando su versión de la historia. Se transmite, una vez más, la idea de comunidad al explicar la simbología de los Black Panthers, la pantera, un animal que nunca ataca pero sí se defiende a sí mismo. Este no es solo un documento histórico, sino que es un reflejo de la situación de racismo y violencia en Estados Unidos en la década de los 60 del siglo XX, y de cómo esta comunidad trataba de reclamar sus derechos.

Para Varda, la grabación de este momento histórico tuvo una relevante importancia: ‘Me parecía que al grabarlos estaba tomando responsabilidad por ellos mismos, una buena equivalencia con las mujeres descubriendo que podían pensar por ellas mismas y organizar la acción sin la ayuda de viejos pensadores’ (Varda y Bastide, 1994:95)

Salut les Cubains (1971)

Salut les Cubains es un cortometraje creado a través de la animación de 1500 instantáneas seleccionadas de unas 4000 que tomó Varda tras ser invitada por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos a Cuba durante diciembre de 1962 y enero de 1963. El resultado de este viaje es este es un documento histórico que refleja la post-revolución de Cuba donde aparecen personalidades como Fidel Castro.

Imágenes de estudiantes, trabajadores, activistas políticos dejaron patente el interés de Varda por reflejar momentos de cambio como hizo unos años antes con *Black Panthers* y la visión del cine y en este caso de la fotografía animada como una herramienta para poder transmitir ideas de comunidad. De hecho, este documento plasma perfectamente la manera de hacer cine de la directora y su denominada *cinécriture*. En el transcurso de seis meses, Varda se encargó de recopilar imágenes para juntarlas con una voz over de la misma directora y del actor Michel Piccoli, grabaciones de audio de Fidel Castro y música afro-cubana.

Daguerréotypes (1975)

Daguerréotypes es un documental filmado durante los años 1974 y 1975 en la calle Daguerre (curiosamente llamada así en homenaje al inventor de la primera fotografía) del distrito 14 de París, donde Varda vivía desde la década de los 50.

Este film nos muestra el día a día de esta calle y ha sido descrito como ‘un homenaje a lo cotidiano’. Varda filma a sus vecinos, los comerciantes de los pequeños establecimientos de la calle Daguerre: la panadería, o la peluquería se convierten en lugares donde el espectador

acaba conociendo a personas con nombre y apellidos. Varda nos muestra lugares que ella frecuenta, como ‘Au Chardon Bleu’, una curiosa tienda que vende perfumes pero con objetos de todo tipo, la panadería o la peluquería. Todos estos lugares no están a más de 50 metros de su casa. A diferencia de *La Pointe Courte*, en este film hay secuencias donde los personajes explican quienes son y Varda les pregunta cosas sobre su vida.

Los personajes forman parte de una comunidad de la misma forma que se nos muestra en *La Pointe Courte*, pero este enfoque más personal nos permite saber más de ellos. Marcelle, la dueña de ‘Au Chardon Bleu’ intenta evadirse -si bien esto es causado por sus problemas de memoria- mientras mira a través de la puerta de la tienda, el carnicero se echa una siesta y la directora le pregunta acerca de sus sueños, ya que en este caso Varda es la narradora de la historia. Si en *La Pointe Courte* se mostraba la comunidad mediante planos abiertos, en el caso de *Daguerréotypes* los planos utilizados son más cerrados y se centran en detalles más concretos.

Réponse de femmes (1975)

Filmado en 1975, en el mismo período creativo que *Daguerréotypes*, *Réponse de femmes* es un cortometraje encargado por la cadena de televisión francesa Antenne 2, respondiendo a la pregunta ‘¿Qué es una mujer?’, a la que varias mujeres de diferentes edades van respondiendo, de manera individual o en planos donde aparece todo el grupo.

El enfoque es más acerca de cómo la sociedad ve a la mujer y a su cuerpo. Todas las mujeres van mencionando ideas, frases cortas acerca del concepto de mujer. ‘¿Una mujer es menos mujer si no es madre?, ¿Un hombre es menos hombre si no es padre?’ son algunas de las preguntas que los personajes lanzan al espectador.

Mur murs (1980)

Mur Murs retrata los murales y pinturas de la ciudad, algunos con sus respectivos autores y planos de los alrededores. Tanto *Mur Murs* como el filme de ficción *Documenteur*, estrenado en 1981, fueron realizados en el segundo viaje de la directora a los Estados Unidos. Los dos retratan la ciudad de Los Ángeles a principios de la década de los 80.

De la misma forma que en *La Pointe Courte*, en *Documenteur* se utilizan técnicas entrelazadas de ficción y no ficción, aunque hay que recalcar que *Documenteur* se considera ficción y no documental, porque aunque sea un retrato de la ciudad de Los Ángeles como *Mur Murs*, la historia que narra es ficticia.

En *Documenteur* se explica la historia de una madre divorciada y su hijo (Mathieu Demy, el propio hijo de Agnès Varda), que hacen vida en el mismo entorno que el espectador encuentra en *Mur Murs*, por lo que estos dos filmes están considerados complementarios. Si en *Mur Murs* vemos la comunidad y la identidad local de la zona, en *Documenteur* vemos la vida más bien solitaria de Emilie, una de sus habitantes. Como en *La Pointe Courte*, se entrelazan secuencias de la vida privada de Emilie con otras de la ciudad donde se aprecia el aislamiento de la protagonista respecto al ambiente urbano en el que está sumergida. El espectador puede escuchar los pensamientos de Emilie mediante la voz en off, y el mar vuelve a estar presente en esta película, ya que la oficina donde trabaja Emilie tiene una ventana con vista directa a la costa. La protagonista prefiere estar sumida en sus pensamientos que integrarse en el entorno y tiene un papel de observadora.

Ulysse (1983)

Documental inspirado a raíz de una fotografía que Varda tomó en una playa en 1954, donde se puede ver a un hombre y un niño desnudos, y como elemento más cercano al espectador una cabra muerta. El niño está girado de manera que mira a la cámara.

El documental comienza mostrando la fotografía, hasta que aparece el hombre de la instantánea, Fouli Elia, en el momento actual, treinta años después de que Varda tomará la

fotografía, admitiendo que no recuerda nada o casi nada de aquel día. Elia aparece en escena de la misma manera que en la fotografía, desnudo, mientras la directora le enseña diferentes fotografías de la época en la que tomó la instantánea, y las cuales Elia no consigue recordar. A mitad del documental, aparece un hombre de unos treinta años que resulta ser el niño de la fotografía, Ulysse Llorca.

Varda explica sus recuerdos en torno a la fotografía y cómo ella cuidaba del niño, hijo de unos refugiados de la Guerra Civil española. La madre de Ulysse, Bienvenida, también nos explica su papel en la historia. La voz en off de la directora va reflexionando acerca del paso del tiempo y el papel de los recuerdos: la fotografía existe, es una prueba, pero nadie parece recordar ese momento exacto.

Une minute pour une image (1983)

Cortometraje documental realizado para la cadena de televisión francesa FR3. Esta obra incluye, como bien indica el título, un comentario (en voz en off y realizado por Varda) de un minuto sobre cada fotografía que se muestra al espectador, y sólo después de cada comentario se desvela la identidad del autor.

Las catorce fotografías que aparecen en este filme forman parte de un extracto de 170 instantáneas y la idea de realizar este cortometraje fue de la misma Varda, quien propuso realizar una serie donde diferentes personajes escogerían fotografías y las comentarían reflejando sus impresiones, siempre dejando un espacio en silencio al inicio para dar tiempo al espectador para interpretar cada imagen.

Les dites cariatides (1984)

Este cortometraje documenta la arquitectura y escultura parisinas, en concreto las cariátides, junto a la poesía de Baudelaire y la música de Offenbach, filmado para la televisión francesa. Varda explica la historia de estas figuras femeninas a través de los escritos de Vitruvio, quien explica que estas figuras representan a las mujeres capturadas en Grecia tras la guerra.

La directora crea movimiento en contraste con las figuras inmóviles mediante paneos y planos detalle de las figuras. En el año 2005, Varda volvió a filmar las mismas figuras, y el resultado fue un cortometraje de apenas dos minutos titulado *Les dites cariatides bis*.

Jane B par Agnès V (1988)

Jane B par Agnès V es un filme que retrata a Jane Birkin, no con la pretensión de inmortalizar al icono o a su personaje sino de captar sus pensamientos, sus recuerdos y sus vivencias.

La película se puede considerar un juego entre Varda como artista y Birkin como icono y es en algunos momentos surrealista. Jane Birkin está a punto de cumplir los 40 y no quiere ser inmortalizada como lo son todas las actrices, recordando sus momentos de máximo éxito con películas que ya ha rodado. En esta ocasión, Varda le propuso a Birkin hacer lo contrario: grabar escenas de películas que nunca protagonizó.

El film comienza con un encuentro entre Agnès Varda y Jane Birkin, donde Varda entabla una conversación más bien personal con Birkin, y el espectador puede conocerla más. Birkin va explicando al espectador su infancia, su carrera como actriz y modelo. En la primera secuencia donde Varda se encuentra con Birkin en una cafetería, la actriz le explica que le incomoda mirar a la cámara ya que es algo muy personal. A partir de este momento se puede ver a Birkin contestando a preguntas sin mirar a cámara, pero en cambio sí que mira directamente a la cámara cuando está recreando las escenas ficticias mencionadas anteriormente.

La nostalgia no ocupa un papel importante, incluso en algunos momentos Birkin recuerda detalles o momentos no muy felices pero no les da gran importancia. En un momento determinado, Birkin hace memoria de cómo conoció a Serge Gainsbourg y su historia en común. Cuando habla de sus hijos, simplemente dice que se sentía como cualquier otra madre, sólo que más fotografiada. Varda comparte lo que piensa sobre ella, le dice que la ve como una musa, una musa romántica, y de hecho en una escena la directora recurre a planos muy cercanos para captar la esencia de la protagonista. Varda graba su cuerpo muy de cerca, algo

que se repetiría años después en 1991 con *Jacquot de Nantes*, donde Varda grabó a su marido para, de alguna manera, captar su esencia e inmortalizarlo.

Es interesante cómo Varda intercala constantemente escenas de algunas de las películas que Birkin ha protagonizado a lo largo de su vida y le hace preguntas acerca de ellas y sus personajes, mientras Birkin va rememorando qué sentía en cada momento: ‘Soy Jane B., nací en Inglaterra, no tengo ningún talento excepcional (...) me estáis viendo a medida que el tiempo pasa. Ya ha pasado algo de tiempo’.

La directora explica por qué le fascina su personaje: su deseo de ser conocida y desconocida al mismo tiempo, eso es lo que la convierte en una fantasía pública, y por eso Varda se siente fascinada por ella. Birkin siente un contraste de sensaciones del que habla constantemente: la soledad que ha podido sentir a lo largo de su vida aunque haya estado rodeada de gente, el hecho de sentirse observada constantemente ‘pero si te tropiezas y caes en la calle, nadie se va a acercar a ayudarte, en cambio, aquí - refiriéndose al plató - nunca estás solo’. El filme comienza con Jane Birkin rememorando su 30 cumpleaños, y termina diciendo que va a cumplir 40.

VARDA Y JACQUES DEMY

Agnès Varda realizó tres documentales durante la década de los 90 del siglo XX acerca de su marido, el cineasta Jacques Demy.

Jacquot de Nantes (1991)

Jacquot de Nantes es una película de ficción con la finalidad de documentar la vida del cineasta Jacques Demy, esposo de Agnès Varda. Este film se puede enmarcar en el género del biopic, porque aunque los hechos están dramatizados, todos ellos están basados en la vida real de Jacques Demy, además de aparecer el mismo Demy al final del film. El hecho de intercalar ficción y no ficción es muy común en los filmes de la directora, tal y como hemos comentado en el apartado sobre ficción y no ficción en las obras de Varda.

Demy narra en primera persona todos sus recuerdos y su imagen actual se muestra en color, a diferencia de los momentos en los que se muestra su infancia, que son en blanco y negro. Varda, además, trató de encontrar reflejos de las películas de Demy en la vida del cineasta. El juego de contraste entre blanco y negro y color, planos detalle del cuerpo de Demy es uno de los elementos que más llaman la atención de este film. Es remarcable el recorrido desde la infancia de Demy en Nantes, la ciudad natal del cineasta y la constante lucha con su padre que le quiere quitar la idea de dedicarse al cine de la cabeza, pasando por la Segunda Guerra Mundial y la adolescencia del protagonista. Demy murió en 1990 tras el rodaje de *Jacquot de Nantes*, por lo tanto este film es a la vez homenaje y duelo por parte de Varda.

Les demoiselles ont eu 25 ans (1993)

Este film fue realizado como homenaje en el 25 aniversario de la realización de *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy. Este documental recoge, además de extractos de la película, imágenes inéditas del rodaje e imágenes de Rochefort, donde se filmó la película en la actualidad, 25 años después del rodaje, incluyendo a habitantes de la ciudad de Rochefort que aparecieron en la película. El documental muestra al espectador la importancia que tuvo la película en relación al reconocimiento de este lugar mediante conversaciones con sus habitantes. Incluso el alcalde toma la palabra, admitiendo que la realización de la película tuvo un papel primordial en cuanto al orgullo que sienten sus habitantes de formar parte de la comunidad.

L'univers de Jacques Demy (1995)

Esta es la tercera película que Varda realizó sobre su marido, el cineasta Jacques Demy, cinco años después de su muerte. Tras haber realizado una película de ficción biográfica y un documental conmemorativo sobre *Les Demoiselles de Rochefort*, Varda realiza un documental con la intención de reflejar al Jacques Demy adulto, el cineasta. Para ello, Varda utiliza material propio y también entrevista a diferentes personas que formaron parte de la vida de Jacques Demy.

LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA (2000) Y DOS AÑOS DESPUÉS (2002)

Los espigadores y la espigadora (2000)

Tomando como punto de partida un cuadro de Jean-François Millet llamado '*Las espigadoras*' (1857) en el que aparecen unas espigadoras recogiendo en el campo trigo sobrante tras la cosecha; Varda realiza un viaje por diversos lugares de Francia y que tiene como punto de partida los campos. Allí, diferentes personajes nos van explicando acerca del significado y el papel de los espigadores y cómo se ha mantenido a lo largo de los años, cambiando la figura de espigadora a espigadores.

Si definimos *espigar* como 'recoger algo que no te pertenece', este es un hilo conductor durante todo el documental y así lo muestra Varda. En la obra, los personajes no sólo espigan los excedentes del campo, sino que a medida que avanza la obra el escenario se desplaza del campo a un entorno urbano y podemos ver a diferentes personajes 'espigando' diferentes objetos, desde artistas que buscan materiales desechados para sus obras, hasta personas que acuden a echar un vistazo a los restos que quedan del día de mercado, conociendo a personajes como por ejemplo un maestro vegetariano que llegará a aparecer en la secuela *Dos años después*.

Todos estos personajes tienen algo en común: son capaces de ver algo que, de alguna manera ya no pertenece a la sociedad, que se rechaza: ya sea porque son patatas demasiado grandes para comercializar, porque son muebles antiguos, o porque el pan lleva más de un día en el supermercado. Varda no pretende quitar el tono trágico que tienen estas historias, porque los protagonistas no son gente afortunada, pero sí que, tras establecer conversaciones con ellos, donde cada personaje puede explicar un poco de su historia personal, nos ayuda como espectadores a entender qué los llevó a espigar para poder sobrevivir. Para Varda, el hecho de encontrarse con unas patatas con forma de corazón (que se llevó a su casa), fue una señal para saber por qué camino llevar el documental, acercándose a las personas no desde un enfoque puramente sociológico, sino desde un punto más personal y compasivo.

- **El ‘espigueo’ de imágenes, impresiones y emociones**

Varda realiza un símil entre estos personajes que se dedican a espigar y su trabajo: ella se define como una de ellos ya que con su cámara espiga memorias de sus viajes, y de todos los lugares que visita. Espigar también se dice de las cosas del espíritu. Tal como dice en el film ‘Para mí, que no tengo memoria, cuando vuelvo de viaje, lo que he espigado, resume todo el viaje’. Así, Varda habla de un espigueo de imágenes, impresiones y emociones.

Varda nos explica la historia y no duda en hacerse partícipe, ya sea apareciendo en pantalla junto con alguno de los personajes, o explicándonos sus impresiones y pensamientos sobre ciertas cosas. En diversos momentos, la narración acerca del mundo exterior se detiene y Varda se graba a sí misma, su cabello con canas, sus arrugas, y reflexiona sobre el paso del tiempo.

Dos años después (2002)

Dos años después es la segunda parte de *Los espigadores y la espigadora*, estrenada en el año 2002. Varda va en busca de los personajes a los que encontró por puro azar en *Los espigadores y la espigadora*, para ver qué les ha sucedido en los dos años transcurridos desde entonces. En las películas de Varda el espectador siempre es consciente del paso del tiempo, un tiempo que se presenta como efímero. Además de reencontrarse con algunos de los personajes que formaron parte de *Los espigadores y la espigadora* como por ejemplo el profesor vegetariano con el que vuelve a tener una conversación acerca del primer filme, aparecen nuevos personajes que dejan de estar en el anonimato.

Ydessa, the Bears and etc. (2004)

Cortometraje realizado a raíz de una exposición de la coleccionista canadiense Ydessa Hendeles llamada ‘*Lo vivo y lo artificial*’, formadas por imágenes de personas junto a imágenes de osos de peluche. En este filme aparece la artista siendo entrevistada por Varda y explicando su historia personal. La directora juega con diferentes planos para captar la atención en ciertos puntos en cada momento, explicando la historia de cada fotografía,

remarcando cada detalle. Este filme es un claro reflejo de su denominada *cinécriture*, ya que le da sentido a cada imagen mediante sus comentarios y apreciaciones, la música que acompaña y sobretodo la manera de ordenar las imágenes: este es un símil con la sala de exposición, donde el orden es un factor clave en la idea que el espectador se lleva del conjunto de imágenes.

Cinévardaphoto (2004)

Cinévardaphoto es una compilación de los tres cortometrajes *Ydessa, the Bears and etc.*, *Ulysse* y *Salut les Cubains*, los tres conectados por la temática de la fotografía, que fue la disciplina en la que la directora comenzó su carrera como artista.

Estos tres cortometrajes tienen en común la intención de querer explicar la hechos a través de capturas de instantes, y nos muestran a una Varda que continúa fotografiando tal y como hizo desde el inicio de su carrera, y aportándole un sentido artístico a la imagen estática.

Les Veuves de Noirmoutier (2006)

Les Veuves de Noirmoutier es un documental realizado durante la exposición *L'Ile et Elle* en la Fundación Cartier. En este se muestra a catorce mujeres viudas de la isla de Noirmoutier, lugar donde la directora y su marido Jacques Demy tenían una casa familiar. Varda graba estos encuentros con estas mujeres de diferentes edades que expresan sus recuerdos y sus sentimientos, todo dentro del contexto de la isla de Noirmoutier, para acercar al espectador un reflejo de cómo las mujeres experimentan este hecho -cuando Varda grabó este filme hacía catorce años que era viuda- y el por qué a menudo se las reconoce sólo por ello.

La petite histoire de Gwen la bretonne (2008)

Cortometraje documental recuperado por la American Cinematheque unas semanas después del fallecimiento de la directora en marzo del 2019. En este filme, Varda explica la aventura

de su amiga Gwen Deglise desde París a Los Ángeles. La directora comenzó a filmar su historia en 1996, pero no fue hasta 2008 cuando la completó.

Deglise conoció a Varda cuando en 1996 llamó a la puerta de su casa en la Rue Daguerre intentando vender alguno de sus libros de arte para financiarse el billete a Los Ángeles y la directora decidió comprarlos. A partir de este momento, Varda le preguntó a Deglise si podría filmar su aventura, algo que llevó a una gran amistad entre la protagonista y la directora.

Les Plages d'Agnès (2008)

Les Plages d'Agnès es un documental autobiográfico donde la directora va explicando de forma cronológica su carrera como artista, comenzando desde su infancia y sus inicios como fotógrafa. A través de documentos como fotografías, entrevistas y vídeos familiares Varda va narrando su historia y recordando a las personas que han formado parte de ella sin perder el toque de humor que la caracteriza.

Los recuerdos se muestran con un juego de espejos que aparecen de forma física en el film. Ese efecto de caleidoscopio es precisamente porque Varda entiende el arte de explicar historias como una disciplina que requiere influencias de personas, lugares e historias, y donde prima la perspectiva personal del creador. En estos espejos, la imagen de Varda se distorsiona a la vez que se muestra el mar, un elemento que, como ya se ha mencionado anteriormente, tiene un gran simbolismo dentro de la obra de la directora, caracterizada por estos juegos intertextuales. Tal y como adelanta el título, esta historia va de playas, de olas presentes en la vida de la autora, y se nos presentan entornos marítimos relevantes en la vida de la directora, comenzando por el barrio de pescadores de Sète.

Agnès de ci de là Varda (2011)

Agnès de ci de là Varda es un documental dividido en cinco partes donde la directora visita diferentes lugares del mundo tanto en Europa como en América, para descubrir a artistas y sus

obras, filmando a personas y sus palabras, museos, muchos de los cuales la sorprenderán por puro azar.

El motivo de este documental no es la realización de un reportaje, sino capturar fragmentos de estos lugares y personas, lo que la directora asemeja a un árbol que por fin deja pasar la luz. De hecho, cada una de las partes comienza con una imagen del mismo árbol que va creciendo. Varda explica que, el crecimiento del árbol que duró más de un año, está representado en menos de dos minutos, de la misma manera que estas crónicas, un montaje que dura minutos y representa días.

Caras y lugares (2017)

Caras y lugares es un documental dirigido por Agnès Varda y Jean René (que suele firmar como JR) un prolífico fotógrafo y muralista francés. En el film se explica la historia de cómo llegaron a conocerse los dos artistas, que a pesar de la diferencia de edad comparten las mismas pasiones e inquietudes artísticas. El amor por las imágenes, el cómo y dónde mostrarlas para llegar a las personas hará que se embarquen en un viaje por distintos pueblos de Francia retratando a las personas que habitan en ellos y realizando murales gigantes con las fotografías.

En esta película Varda llega a un punto cumbre de expresión en su carrera, y el simple hecho de querer retratar a personas acaba convirtiéndose en un reflejo de ella como directora y su relación con todos los elementos que tiene a su disposición. La creación de manera improvisada, en escasez hoy en día, además de la cercanía que transmiten tanto Varda como JR, hacen que esta obra tome un enfoque diferente. El azar tiene una gran importancia en este film ya que nada está planeado: Varda y JR llegan a los pueblos y proponen a diferentes personajes que se tomen fotografías para después exponerlas.

Todo ello sirve como excusa para acercarse a las personas, cada una con una historia propia y para conocer los lugares que aparecen.

Varda par Agnès (2019)

Varda par Agnès es el último largometraje realizado por la directora. En este documental, Varda analiza su carrera como cineasta, tratando de explicar el sentido que como autora le da a una obra que siempre se caracterizó por querer comprender al resto. Al ser su última obra, ha sido concebida como despedida por parte de la directora, que con casi 90 años no ha perdido ni un ápice la creatividad que la caracteriza. Sus fuentes de inspiración, maneras de trabajar y su punto de vista del mundo y de la audiencia son el hilo que guía este documental, y son testamento de la manera de concebir el cine de la directora y su denominada *cinécriture*.

4. CONCLUSIONES

El planteamiento de este proyecto se ideó tras observar una falta de análisis centrados en la faceta de documentalista de la directora Agnès Varda. Si bien su obra de ficción ha sido estudiada a fondo, su faceta documental incluye diversos cortos y largometrajes no tan conocidos por el público general y que no se suelen incluir en los análisis generales. Realizar una distinción entre obra documental y ficción es interesante para demostrar cómo estos dos géneros se entrelazan en la filmografía de la directora, y cómo esto es algo muy presente en su forma de idear cada creación.

Tras el análisis realizado, podemos afirmar que la intersubjetividad de la directora en sus obras documentales funciona, en gran parte, como un autorretrato identitario en el que documental y autobiografía van de la mano y de la misma forma, podemos entender dicha intersubjetividad como sello identitario, que está presente en todas sus obras, esto es, gracias al control total que Varda siempre tuvo sobre sus obras. Podemos validar entonces, la hipótesis planteada acerca de la finalidad de dicha intersubjetividad: la incursión de la directora en momentos clave no suele ser casualidad, sino que es utilizada como una técnica de acercamiento, tanto hacia los personajes como hacia el espectador.

El hecho de que Varda siempre contara con un control sobre la totalidad de sus creaciones le permitió también involucrarse en el proceso de posproducción de sus obras, y esto, unido a su magistral capacidad de transmitir sus impresiones e inquietudes, permite al espectador sumergirse en el universo de Varda tal y como es, sin ningún tipo de interferencia externa.

Esta implicación en todas las facetas de creación comprende también el montaje del filme, por lo que podemos validar la hipótesis planteada: la posproducción es utilizada como una herramienta más para transmitir y conservar la idea original. Como se ha podido comprobar, la inserción de imágenes o secuencias de obras anteriores es común y es un elemento más que aporta significación al conjunto de la obra.

Cuando hablamos de metaficción, la entendemos como todos aquellos recursos utilizados por la directora para transmitir sus impresiones personales e introducir referencias de su vida personal, algo que, como se ha podido ver, es muy habitual en la obra documental de Varda.

La representación de diferentes comunidades es un elemento recurrente en su obra y la ya mencionada comparación entre los diferentes elementos que se muestran al espectador con recuerdos, secuencias o menciones a otros filmes para resignificarlos y así transmitir una idea concreta al espectador es muy habitual. Es por ello que se puede validar la hipótesis planteada acerca de la introducción de dichos elementos como finalidad para explicar o presentar a ciertas comunidades: estas autorreferencias, que normalmente son explicaciones en voz en off, ayudan al espectador a entender el significado que Varda le aporta a cada componente del film.

Como se ha podido comprobar, Varda siempre optó por seguir el camino de sus intuiciones personales y siempre se mantuvo al margen de las grandes productoras, incluso si ello significaba trabajar con menos presupuesto. Su primer filme *La Pointe Courte* la situó como precursora del movimiento de la Nouvelle Vague, y con el paso de los años no dejó de reinventar su visión del cine, experimentando con una gran variedad de formas de expresión, algo que la ha situado no sólo como pionera en el ámbito cinematográfico francés, sino también internacional.

Esto verifica la hipótesis planteada acerca de la evolución de la directora: Varda nunca se encasilló en ningún estilo concreto, y se centró siempre en experimentar y explicar lo que quería en cada momento, lo que confirma también la hipótesis acerca de la obra de la directora y el hecho de calificarla como innovadora: definitivamente lo es y así lo demuestran todos los elementos ya mencionados: la confluencia entre ficción y no ficción, la inserción de recuerdos cada vez más recurrentes dentro de su obra, los apuntes subjetivos en voz en off o los simbolismos que aportó a ciertos elementos; todos forman parte del universo de Varda y aquél que vaya descubriendo su obra documental encontrará cada vez más patrones comunes,

algo que dota de una unidad especial su filmografía y que sugiere que el genio creativo de Varda no desapareció con el paso de los años. De hecho, sigue hoy más vigente que nunca.

Podemos concluir que la obra de Varda es definitivamente innovadora, no sólo en sus inicios como directora sino durante toda su vida. Su obra documental es un manifiesto que da voz a todas aquellas personas anónimas que están en todos los lugares y que no todo el mundo es capaz de ver, y su manera propia de dar voz a todas estas personas, unida a su particular *cinécriture*, es la que consigue que el espectador se vea inmerso en esa misma realidad.

5. BIBLIOGRAFÍA / FILMOGRAFÍA

5.1. Bibliografía

- Varda, A. y Bastide, B. (1994) *Varda par Agnès*. Cahiers du Cinéma, Francia
- Smith, A. (1998) *Agnès Varda*. Manchester University Press, UK
- Riambau, E. (2009), *La caméra et le miroir: portraits et autoportraits*, en Fiant, A., Hamery, R. y Thouvenel, É. (Eds.) *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Presses universitaires de Rennes, Francia
- Kline, T. J. (2013) *Agnès Varda: Interviews*. University Press of Mississippi, USA
- Beyler-Noily, M. L. (2015) *Dreaming of the Avant-Garde: Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon, Agnès Varda*. University of California, Berkeley, USA
- Corbi-Sáez, M. I. (2016) *Le Symbolisme de la mer dans Les Plages d'Agnès Varda au miroir de la littérature*. Universitat Politècnica de Valencia, España
- J. DeRoo, R. (2017), *Agnès Varda between Film, Photography and Art*. University of California Press, USA

5.2. Filmografía

OBRA DOCUMENTAL DE AGNÈS VARDA

- *L'Opéra-Mouffe (1958)*
- *Du côté de la côte (1958)*
- *La cocotte d'azur (1958)*
- *O saisons, ô châteaux (1958)*
- *Elsa la Rose (1966)*
- *Uncle Yanco (1967)*
- *Black Panthers (1968)*
- *Salut les Cubains (1971)*
- *Réponse de femmes (1975)*

- *Daguerréotypes* (1975)
- *Mur murs* (1980)
- *Ulysse* (1983)
- *Une minute pour une image* (1983)
- *Les dites cariatides* (1984)
- *Jane B. par Agnes V.* (1988)
- *Jacquot de Nantes* (1991)
- *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993)
- *L'univers de Jacques Demy* (1995)
- *Les Glaneurs et la la Glaneuse* (2000)
- *Les Glaneurs et la Glaneuse, deux années après* (2002)
- *Cinévardaphoto* (2004)
- *Ydessa, the Bears and etc.* (2004)
- *Les dites cariatides bis* (2005)
- *Les Veuves de Noirmoutier* (2006)
- *La petite histoire de Gwen la bretonne* (2008)
- *Les Plages d'Agnès* (2008)
- *Agnès de ci de là Varda* (2011)
- *Visages Villages* (2017)
- *Varda par Agnès* (2019)

FILMOGRAFÍA (EXTRAS)

- *'To tell the Truth' - Agnès Varda on the making of documentaries* (2012)

5.3. Webgrafía

Cinécriture, 'Agnès Varda, ciné-writer', 21 de julio de 2012

www.cinecriture.tistory.com/ (Fecha de consulta: 15 de enero de 2020)

The Mantle, 'Agnès Varda, a life lived in cinema', por Aria Chiodo (EEUU)

www.themantle.com/arts-and-culture/agnes-vara-life-lived-cinema (Fecha de consulta: 17 de febrero de 2020)

France-Amérique, 29 de marzo de 2019, 'Agnès Varda, a French filmmaker in California' por Félicien Cassan (EEUU)

www.france-amerique.com/en/agnes-vara-a-french-filmmaker-in-california/ (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020)

Film School Rejects, 20 de junio de 2018, When Agnès Varda went to California, por Farah Cheded (EEUU)

www.filmschoolrejects.com/when-agnes-vara-went-to-california/ (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020)

Diario Le Figaro, 29 de marzo de 2019, Agnès Varda, photographe au coeur de l'Avignon de Jean Vilar, por Armelle Hélot, (Francia)

www.lefigaro.fr/cinema/agnes-vara-photographe-au-coeur-de-l-avignon-de-jean-vilar-20190329 (Fecha de consulta: 22 de marzo de 2020)

Los Angeles Review of Books, 26 de enero de 2016, Photographer Spotlight : Agnès Varda , por Michael Kurcfeld (EEUU)

www.lareviewofbooks.org/av/photographer-spotlight-agnes-vara (Fecha de consulta: 24 de marzo de 2020)

Diario Al Poniente, 7 de noviembre de 2017, *Jacquot de Nantes de Agnès Varda: una elegía cinematográfica*, por Manuela Granda Loaiza (España)

www.alponiente.com/jacquot-de-nantes-de-agnes-vara-una-elegia-cinematografica/ (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020)

INA France (Institut National de l'Audiovisuel), 29 de marzo de 2019, *Agnès Varda, 'la grand-mère de la nouvelle vague'* por Cyrille Beyer (Francia)

www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/agnes-vara-la-grand-mere-de-la-nouvelle-vague/ (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020)

Cléo journal of film and feminism, 11 de abril de 2018, *'Beyond the Photo Album: Relocating Varda's Salut les Cubains'*, por Sarah Tai Black (Canadá)

www.cleojournal.com/2018/04/11/relocating-varas-salut-les-cubains/ (Fecha de consulta: 22 de abril de 2020)

Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Exhibition Agnès Varda, L'Île et elle* (France)

www.fondationcartier.com/en/exhibitions/agnes-vara-lile-et-elle (Fecha de consulta: 22 de abril de 2020)

Fortnightly Review, octubre de 2018, *Agnès Varda's Faces Places*, por Simon Collings (Fecha de consulta: 2 de mayo de 2020)

www.fortnightlyreview.co.uk/2018/10/agnes-vara-faces-places

Indie Wire, 5 de diciembre de 2009, *Agnes Varda on 'The Gleaners and I'*, por Peter Knegt (Fecha de consulta: 3 de mayo de 2020)

www.indiewire.com/2009/12/decade-agnes-vara-on-the-gleaners-and-i-55672/

Cinema Gavia, 30 de junio del 2019, *Varda por Agnès, una masterclass por una maestra del cine*, por Marina López (Fecha de consulta: 05 de mayo del 2020)

www.cinemagavia.es/vara-por-agnes-pelicula-critica/

British Film Institute, 17 de julio de 2018, Impressions of Agnès: Varda impresses London, por So Mayer (Fecha de consulta: 06 de mayo del 2020)

www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/agnes-vara-impresses-london-southbank-screen-talk

Believer Magazine, An Interview with Agnès Varda, 1 de octubre de 2009, por Sheila Heti (Fecha de consulta: 08 de mayo del 2020)

www.believermag.com/an-interview-with-agnes-vara/

OpenEdition Books, La caméra et le miroir: portraits et autoportraits, Presses Universitaires de Rennes, 2009, por Esteve Riambau (Fecha de consulta: 12 de mayo del 2020)

www.books.openedition.org/pur/1757#text

Centre Régional d'Art Contemporain de Sète, La mer... etsètera, 2009 (Fecha de consulta: 15 de mayo de 2020)

www.crac.lr.free.fr/expos/2009/etsetera/lamer/index.html